Е. ГОРДЕЕВА

МОГУЧАЯ КУЧКА

Е. ГОРДЕЕВА

МОГУЧАЯ КУЧКА

Издание второе, дополненное

ИЗДАТЕЛЬСТВО · МУЗЫКА · МОСКВА · 1966

И 9-1-2

АВТОР — К ЧИТАТЕЛЯМ

Среди многих творческих школ и эстетических направлений в музыкальной культуре второй половины XIX века одно из ведущих положений занимает Могучая кучка. Этот музыкальный коллектив составили пять русских композиторов — М. А. Балакирев, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин и Н. А. Римский-Корсаков. Их связывали не только совместные занятия и не просто большая дружба. Их объединяли общие взгляды на музыкальное искусство, общие цели и задачи. Положение каждого из этих композиторов в истории русской музыки различно. Балакирев, возглавивший музыкальный кружок как руководитель, Мусоргский, Бородин и Римский-Корсаков своими произведениями открыли новый период в русской музыкальной классике; значение Кюи гораздо скромнее.

Блестящее творческое содружество начало существование в 60-е годы, отмеченные подъемом демократического общественного движения, расцветом русской литературы, театра и живописи, гуманитарных и точных наук.

Молодые композиторы искали свои пути в искусстве, опираясь на традиции М. И. Глинки, и за их первыми творческими опытами с сочувственным вниманием следил А. С. Даргомыжский. В России в эти годы

братья Рубинштейн закладывали основы профессионального образования, А. Н. Серов создавал историко-героические оперы, а на Западе были живы основоположники программной музыки — смелый преобразователь инструментальных жанров и оркестра француз Г. Берлиоз и венгерский новатор-романтик Ф. Лист, творил зрелый мастер итальянской оперы Дж. Верди, в расцвете сил находился реформатор, создатель немецкой музыкальной драмы Р. Вагнер, вступала в жизнь французская лирическая опера в лице Ш. Гуно и А. Тома.

Творческим итогом первого десятилетия существования Могучей кучки были произведения, самобытные и смелые, сразу же заявившие о новаторском характере этого музыкального направления: оперы, живописующие народ в переломные эпохи русской истории и в то же время отмеченные большой психологической углубленностью («Борис Годунов» Мусоргского и «Псковитянка» Римского-Корсакова), сочинения для оркестра, представляющие главные русла русского классического симфонизма — эпического, национально-жанрового и программного (первая симфония Бородина, «Увертюра на темы трех русских песен» Балакирева, «Садко» и «Антар» Римского-Корсакова), разнообразные вокальные жанры — от тонких лирических зарисовок (романсы Кюи и Балакирева) до остро типичных социально направленных сценок («Семинарист», «Светик Савишна», «Сиротка» Мусоргского) и монументальной миниатюры («Спящая княжна» Бородина).

Созревшее искусство композиторов Могучей кучки развивалось далее, не проигрывая в сопоставлении с расцветшим в 70-е годы творчеством своего гениального современника П. И. Чайковского и выдерживая все сравнения, будь то воплощающая классические традиции инструментальная музыка И. Брамса, монументальные оркестровые и хоровые композиции А. Брукнера, отмеченные неповторимым национальным своеобразием опусы основоположника норвежской классической музыки Э. Грига, реализм оперного драматурга Ж. Бизе или творения крупнейшего чешского мастера А. Дворжака.

Завоевав признание и выйдя за пределы России, творчество кучкистов продолжает существовать и в пору зарождения и развития музыкального экспрессионизма — в операх Р. Штрауса и поздних симфониях Г. Малера, — и расцвета итальянского веризма, представленного именами Р. Леонкавалло, П. Масканьи и Дж. Пуччини, в пору, когда выступили глава новой испанской школы И. Альбенис и тонкий художник звуковой палитры импрессионист К. Дебюсси. Продолжая свою жизнь, искусство композиторов Могучей кучки оказало сильное и плодотворное воздействие на творчество ряда композиторов: оно ощущается и в гармоническом языке К. Дебюсси, М. Равеля, и в особенностях оркестрового стиля О. Респиги. Оно сказывается в сочинениях русских композиторов — А. С. Аренского, А. К. Лядова, А. К. Глазунова, С. М. Ляпунова — и не только учеников или последователей кучкистов, но и у С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера и многих других, прослеживается вплоть до наших дней в произведениях многонациональной советской музыкальной культуры.

Сила композиторов-кучкистов в почвенности их искусства, в органичной связи с современностью — с передовыми идеями и лучшими достижениями эпохи, значение творчества — в том принципиально новом, что они внесли в оперную и симфоническую музыку.

Связи с современностью прослеживаются в разных направлениях.

Широко представленная в операх жизнь народа художественно воплощает и развивает освободительные тенденции, на которых основывался общественный подъем 60-х годов — второго разночинного, по В. И. Ленину, периода в истории русского освободительного движения, приведшего к 1917 году.

Глубокий историзм, поставивший русскую классическую оперу на недосягаемую высоту, находится в одном русле с развитием во второй половине XIX века русской исторической науки, выдвинувшей таких ученых, как Н. И. Костомаров, С. М. Соловьев, В. О. Ключевский, которые строили исследования на тщательном собирании и изучении подлинных исторических доку-

ментов. Эту документальную тщательность, особенно в темах исторических, и восприняла от науки русская музыка в лице кучкистов.

Наконец, в раскрытии внутренней жизни человека во всей ее сложности, как в оперных образах князя Игоря, Ярославны, Бориса Годунова, Марфы-раскольницы, Ивана Грозного, нашел проявление тот же интерес к личности, которым рождены и романы Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, и лучшие живописные портреты русских художников XIX века.

В создании оперных и симфонических произведений композиторы Могучей кучки шли от образцов, созданных Глинкой,— его первой оперы «Иван Сусанин», где главное действующее лицо — народ, принципиально новой по жанру его второй — эпической — оперы «Руслан и Людмила». Образцы инструментального творчества Глинки указали направление, отличное от путей классической цикличной симфонии, и стали примером внимательного и любовного отношения к народной песне.

В центре творческого внимания композиторов Могучей кучки, естественно, была опера — самый демократический вид музыкального искусства, доступный широким слушательским кругам,— и разработка реалистических основ этого жанра. Сблизить оперное искусство с жизнью, правдиво воссоздать образ народа, внутренний мир человеческих чувств — вот задачи, которые ставили перед собой Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин. Отсюда вытекали вопросы как общеэстетические, так и специфически музыкальные: вопросы выбора темы, сюжета, образа героя, вопросы драматического содержания и его музыкального воплощения, соотношения музыки и сценического действия, взаимосвязи слова и вокальной мелодии. Пройдя этапы исканий и совершенствования, композиторы Могучей кучки создали произведения в столь разнообразных жанрах, как оперы речитативные («Женитьба», «Моцарт и Сальери») и эпические («Князь Игорь», «Садко»), народные музыкальные драмы и оперы-сказки или опера-легенда («Хованщина», «Снегурочка», «Сказание о невидимом граде Китеже»). Эти произведения отмечены мастер-

ством драматургии и высоким совершенством музыкального выражения, яркостью характеристик и многоплановостью сцен, тонкостью мотивной работы и богатством вокального стиля, сочетающего гибкий речитатив, ариозно-декламационное пение и завершенные арии-портреты.

Не менее значительно и симфоническое творчество композиторов Могучей кучки, которое развивалось в основном как программное. Особняком стоят симфонии Бородина.

Большое место, которое занимает программность в творчестве композиторов Могучей кучки, объясняется реалистической и демократической эстетикой кучкистов. Программные произведения позволяли наиболее «наглядно» показать слушателям, что музыкальные темы инструментального сочинения могут воплощать образы литературы и живописи, а последовательность этих тем, характер их развития, сама музыкальная форма — передавать последовательность тех или иных жизненных событий.

Именно программная музыка давала основания утверждать, во-первых, наличие содержания в музыке и, во-вторых, общие для нее с другими искусствами — литературой, живописью — возможности воспроизведения явлений действительности. Отсюда — большая близость между программной музыкой и оперой — через общие сюжеты, общий круг образов и характерные приемы выразительности: былина о «Садко» послужила сюжетной основой и для оперы и для симфонической картины Римского-Корсакова; многие симфонические эпизоды в операх по существу близки программным произведениям; таковы вступления к «Хованщине» («Рассвет на Москве-реке»), к третьему действию «Псковитянки» («Лес. Царская охота. Гроза»), антракт «Три чуда» в «Сказке о царе Салтане», «Сеча при Керженце» в «Сказании о невидимом граде Китеже».

Многое в самобытности оперного и симфонического стиля композиторов Могучей кучки определяется той огромной ролью, которая принадлежит в их творчестве народной песне. В народной песне черпали они темы

своих сочинений, народная песня определила характерные черты их музыкального языка, а созданные народной фантазией образы обрели новую жизнь в оперных и симфонических сочинениях Мусоргского и Балакирева, Бородина и Римского-Корсакова.

С русской народной песней связаны многие особенности опер: народным творчеством навеяны образы отдельных персонажей — народных певцов: Леля в «Снегурочке», Нежаты и самого героя в «Садко», и скоморохов — Скулы и Ерошки в «Князе Игоре»; обрисовка народа через различные стороны народного быта, в том числе и через обряды, вызвала к жизни особые типы арий, песен и целых оперных сцен — колыбельные песни в «Псковитянке» и «Садко», причитания в «Борисе Годунове» и «Князе Игоре», свадебный обряд в «Снегурочке»; наконец, даже отдельные виды оперного речитатива сложились в результате влияния исполнительской манеры некоторых сказителей.

Не меньшее значение имеет народная песня и в музыке симфонической. Для инструментального творчества кучкистов характерно заимствование тем из народной музыки, вариационный, по преимуществу, принцип развития этих тем.

Опираясь на традиции Глинки, композиторы Могучей кучки создали новый этап в претворении народной музыки в искусстве профессиональном, более того, новый этап в музыкальной фольклористике. И Балакирев, и Мусоргский, и Бородин, и Римский-Корсаков изучали различные собрания народных песен. Почти все наиболее значительные из выходивших в то время сборников получили оценку в рецензиях Кюи, а Балакирев и Римский-Корсаков сами выступили как составители сборников.

Вышедший из печати в 1867 году сборник Балакирева представляет собой образец точной записи и чутко найденной гармонизации народно-песенных мелодий. Издание это не только дало толчок к появлению ряда значительных произведений русской классической музыки (многие из помещенных в нем песен были заимствованы в качестве тем Чайковским, Мусоргским, Римским-Корсаковым и самим Балакиревым), но оказало влияние

на большинство современных композиторов, направив их интересы к собиранию и изучению народных песен: в 1872 году вышел сборник В. П. Прокунина под редакцией П. И. Чайковского, в 1876 и 1882 годах издаются сборники Римского-Корсакова. Немало записей народных песен сделано Мусоргским и Бородиным. В дальнейшем над сборниками народных песен работали А. К. Лядов и С. М. Ляпунов.

Работая над народной песней, композиторы Могучей кучки создали свои эстетические критерии в подходе к народно-песенным образцам. Песня живая и цельная, естественная в своем развитии и вместе с тем несущая в себе стройные и своеобразно строгие законы гармонизации, полифонической и симфонической разработки — такой понимали ее кучкисты и такой она вошла в их искусство. Независимо от того, звучала ли русская народная песня цитатно в том или ином произведении, значение ее было огромным и — без преувеличения — решающим в формировании музыкального языка и Балакирева, и Бородина, и Римского-Корсакова, и Мусоргского. Это ясно ощущается в мелодии, богатой народно-песенными оборотами, характерными попевками и интонациями; об этом же говорит и применение в музыке кучкистов народных ладов (переменного, натурального минора, дорийского, миксолидийского, фригийского); истоки колоритной и у каждого из кучкистов по-своему оригинальной гармонии в значительной степени восходят к русской народной музыке (обилие побочных ступеней, развитые плагальные последовательности); русское народное многоголосие дало жизнь самобытному полифоническому складу, получившему широкое развитие в русской классической музыке; непринужденность и свобода метрики — результат постижения особенностей русской народной песни; столь обширно представленная в оперной и симфонической музыке композиторов Могучей кучки вариационная форма также возникла как результат творческого развития народной исполнительской манеры.

Чуждые национальной ограниченности, композиторы Могучей кучки широко разрабатывали музыкальное творчество не только русского, но и других народов; в

их произведениях звучат украинские, польские, чешские, испанские, английские песни, музыкальные темы народов Востока. Это обогатило музыкальный язык каждого из них новыми мелодико-ритмическими особенностями, ладогармоническими находками, темброво-инструментальными эффектами. Некоторые сочинения кучкистов, не основанные на подлинных песенных темах, написаны в духе национальных образцов. Таковы целый «польский» акт в «Борисе Годунове», начало финала второй симфонии Балакирева (Tempo di pollaca) или широко распространенный в русской музыке жанр мазурки, таковы многие произведения ориентального характера. В процессе творческой работы песни различных народов изучались композиторами Могучей кучки наряду с другими историческими источниками и помогали воссозданию верного — исторического и локального — колорита сочинения.

Каждое из произведений носит отпечаток творческой индивидуальности автора, и вместе с тем музыка композиторов Могучей кучки в целом отмечена общими чертами — чертами единого стиля, единой эстетики. Рассказ об этом направлении русской классической музыки, занявшей достойное место в мировом музыкальном искусстве, и составляет содержание настоящей книги.

Она написана в форме повествования о том, как встретились пятеро композиторов, как стали соратниками в борьбе за утверждение принципов Новой русской музыкальной школы, и охватывает двадцатипятилетие — с 1862 года, когда сложилось это замечательное, творческое содружество, по 1887-й — год смерти Бородина, который можно считать последним в существовании Могучей кучки. О последующих годах рассказано кратко и только в связи с кучкистскими традициями, находившими проявление и в более поздние годы творчества Балакирева и Римского-Корсакова, которые продолжали жить и работать уже в иной исторический период.

По ходу изложения даны характеристики основных идейно-художественных течений эпохи, разборы главнейших произведений кучкистов, введены эпизоды из

биографий композиторов, рассказы о событиях музыкальной жизни того времени, диалоги и даже бытовые подробности.

При этом в книге нет ни одной детали, которая не имела бы подтверждения в источниках. На помощь автору пришли многие документы эпохи: нотные автографы композиторов, письма, воспоминания,— как напечатанные, так и хранящиеся в архивах,— свидетельства прессы, произведения русской живописи. И если, к примеру, говорится, что Бородин нарисовал для матери план своей комнаты в Гейдельберге — это соответствует содержанию одного из его писем, описание прически жены Римского-Корсакова во время первой постановки «Псковитянки» отвечает фотографиям 1873 года, а рассказ о присутствии на одном из авторских исполнений «Бориса Годунова» вместе с Н. И. Костомаровым также и Н. Н. Ге подтверждается не только свидетельством Стасова, но и находящимся в Третьяковской галерее портретом Костомарова, созданным Ге именно в описываемое время, когда художник и историк были почти неразлучны.

Для тех, кто захочет узнать, откуда заимствована цитата, тот или иной факт, на чем основан рассказ о таком-то событии, предназначается специальный раздел — «Источники, примечания, дополнения» (стр. 239—272). Кроме ссылок на источники, в этот раздел вошли кое-какие неизвестные или малоизвестные подробности, которые представляют интерес, но в основном тексте увели бы в сторону от главной линии повествования; в нем нашли также место необходимые обоснования некоторых впервые вводимых автором материалов. В соответствии с избранным принципом построения книги на основе хронологии музыкальной жизни описываемого периода пришлось отказаться от разбора общеизвестной третьей редакции «Псковитянки», законченной Римским-Корсаковым только в 1891—1892 году, а разбор «Хованщины» дать по редакции Римского-Корсакова, поскольку авторская редакция Мусоргского была восстановлена лишь несколько десятилетий спустя советским музыковедом-текстологом П. А. Ламмом.

Краткие сведения об авторских редакциях обеих опер Мусоргского и редакций Римского-Корсакова, а также первой и третьей редакций «Псковитянки» отнесены поэтому также в раздел «Источники, примечания, дополнения».

Конечно, в настоящем объеме книга не может претендовать на исчерпывающее освещение темы и всех связанных с ней творческих явлений. В нее вошло лишь главное и основное. Задаче некоторого восполнения неизбежных пробелов служит краткий хронограф жизни, творчества и музыкальной деятельности композиторов Могучей кучки (стр. 273—320).

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Смеркалось. По окутанным ноябрьским туманом улицам Петербурга шли двое. Они шли быстро, оживленно обсуждая что-то, их обоих очень интересующее. Один из собеседников был молодой человек лет двадцати пяти, другой — совсем еще юный, почти мальчик, одетый в форму воспитанника Морского корпуса.

Тон их беседы, манера обращения друг к другу, одинаковая увлеченность разговором как будто бы свидетельствовали о том, что рядом шли товарищи. Однако в течение предшествующего года это были учитель и ученик. Лишь недавно лейтенант русского флота Воин Андреевич Римский-Корсаков, заботливо готовивший младшего брата Николая к специальности моряка, решил, что пора прекратить эти уроки музыки, так как тем, что требовалось от любителя, мальчик уже овладел, а большего на морской службе, в условиях дальних плаваний, и не потребуется.

Федор Андреевич Канилле — так звали старшего из двух спутников, прекрасного музыканта и известного пианиста — отлично видел незаурядную одаренность своего ученика, его огромный интерес к музыкальному искусству и не прекратил с ним занятий. Правда, уроки как таковые были закончены, но продолжались регулярные встречи, во время которых будущий моряк показывал свои музыкальные сочинения, а бывший учи-

тель в форме дружеской интересной беседы делал указания, поправлял, знакомил с различными правилами и приемами.

Канилле знал лично многих выдающихся музыкантов своего времени — А. С. Даргомыжского, М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского, Ц. А. Кюи. И сейчас он вел своего ученика Нику Римского-Корсакова к Балакиреву.

Продолжая разговаривать, молодые люди свернули на Вознесенскую улицу и вошли в подъезд дома № 14.

В ярко освещенной комнате, где помещались два рояля, находилось несколько человек. После обычных кратких приветствий и представлений присутствующие продолжили свои музыкальные занятия. Элегантно одетый молодой человек, сидевший за роялем, снова начал играть. Чутко повинуясь его уверенной, не лишенной виртуозного блеска манере, инструмент звучал великолепно. Все слушали с напряженным вниманием.

Глядя со стороны, не сразу можно было решить вопрос, кто же здесь собрался: любители или профессионалы? С одной стороны, звучала серьезная музыка в настоящем мастерском исполнении, обсуждались важные вопросы музыкального искусства, композиторской техники; с другой —почти никто из здесь находящихся не был музыкантом по профессии.

Вот Цезарь Антонович Кюи. Он с детства учился музыке, еще до переезда в Петербург из родного города Вильно взял там несколько уроков у известного польского композитора Станислава Монюшко (автора и поныне любимой слушателями оперы «Галька»), но в Петербурге поступил в Военно-инженерную академию и специализировался в области фортификации. Музыкой Кюи продолжал заниматься все время, но как делом второстепенным, побочным. Правда, он написал уже «Скерцо» — произведение для оркестра, исполненное публично, сочинил оперу на сюжет пушкинской поэмы «Кавказский пленник»; у Кюи было немало набросков других сочинений, но все это он делал в часы досуга. В кругу друзей с интересом проигрывались и обсуждались его произведения, однако являлась ли музыка главным делом его жизни, Кюи пока не знал.

Зато этот вопрос с полной определенностью решил для себя юноша, так великолепно игравший на рояле. Это был Модест Петрович Мусоргский — будущий создатель «Бориса Годунова» и «Хованщины».

Родители привезли десятилетнего мальчика в Петербург из Псковской губернии, где у них было поместье, и здесь он стал заниматься у известного пианиста и отличного педагога Антона Герке; живя в деревне, Мусоргский учился фортепианной игре у своей матери. Несмотря на быстрые успехи, подтверждаемые отзывами требовательного учителя, никто из членов семьи не думал о музыке как о будущей профессии Модеста. Сначала он был отдан в Петропавловскую школу, а через три года определен в школу гвардейских подпрапорщиков. Одновременно продолжались музыкальные занятия. Композиции Мусоргского не учил никто, но сочинять он начал рано и очень скоро — написав несколько фортепианных пьес и романсов — осознал, что должен посвятить свою жизнь одной только музыке. Не долго думая, он, будучи уже офицером Преображенского полка, решил выйти в отставку. Кое-кто из друзей отговаривал его, ссылаясь на пример Лермонтова, которому военный мундир, дежурства, гауптвахты не помешали быть великим поэтом; «он, может быть, умел сладить и с тем, и с другим, а я — нет; мне служба мешает заниматься, как мне надо!» [1], — настойчиво возражал Мусоргский. Сомнения разрешил случай: Мусоргского перевели в стрелковый батальон, и он должен был постоянно жить за пределами Петербурга по месту нахождения своей части. Оторваться от друзей-музыкантов, отказаться от занятий музыкой, ограничив свою жизнь безрадостными казарменными буднями, Мусоргский был не в силах и оставил военную службу.

Наступило счастливое время, когда все силы можно было отдавать любимой работе, долгие часы проводить в напряженном труде, обдумывая замыслы и создавая свою музыку, показывать ее товарищам, выслушивать их мнение, совет и снова творить.

Из присутствовавших в тот вечер у Балакирева Римский-Корсаков сразу выделил Кюи и Мусоргского, о которых он раньше слышал от Канилле. Для него

было несомненно, что душою этого маленького кружка был хозяин дома Милий Алексеевич Балакирев.

«С первой встречи Балакирев произвел на меня громадное впечатление,— вспоминал позднее Римский-Корсаков.— Превосходный пианист, играющий все на память, смелые суждения, новые мысли и при этом композиторский талант, перед которым я уже благоговел» [2].

Балакирев быстро проиграл принесенные Римским-Корсаковым фортепианные пьесы — ноктюрн, скерцо, кое-какие наброски — и, сделав несколько указаний, сразу же решительно потребовал, чтобы юный музыкант взялся за сочинение симфонии.

Симфония... Большое сочинение для оркестра, состоящее из четырех самостоятельных частей...

Балакирев поставил перед новичком сложную и ответственную задачу. Ее выполнение требовало не просто навыков и знаний. Нужно было незаурядное мастерство.

Неудивительно, что семнадцатилетний юноша был восхищен этим, но все же испытывал некоторые сомнения. Что он знал и что он умел?

Николай Андреевич Римский-Корсаков родился в глухом провинциальном городке Тихвине. Родители, принадлежавшие к дворянской среде, были далеки от каких бы то ни было художественных интересов и менее всего предполагали, что их младший сын станет музыкантом. По семейной традиции его готовили в морскую службу (моряками были дядя и старший брат). Заметив одаренность мальчика, родители начали его учить, но возможности музыкального развития были очень ограничены. В маленьком Тихвине никогда не устраивались концерты, туда не заглядывали настоящие музыканты. Первые уроки будущему великому композитору давала старушка соседка, немного игравшая на фортепиано. На второй год занятий, когда успехи ученика превысили скромные возможности учительницы, соседку сменила гувернантка близких знакомых, а затем место музыкальной руководительницы заняла воспитанница гувернантки. Это было все, что могла дать Римскому-Корсакову семья в условиях провинциальной глуши.

Мало что изменилось и после переезда в столицу, предпринятого в связи с поступлением Римского-Корсакова в Морской корпус. Фортепианные уроки продолжались, но в качестве учителя почему-то избран был виолончелист театрального оркестра, сам очень слабо игравший на рояле.

По счастью, музыкальное воспитание Римского-Корсакова не целиком зависело от слабых и беспомощных учителей. Он с детства отметил и бережно сохранил на всю жизнь слышанные им в Тихвине прекрасные народные песни [3].

В Петербурге Римский-Корсаков начал посещать оперный театр, пытался играть оперы на фортепиано. Чутьем он правильно отличал хорошее от плохого, великое от посредственного; он восхищался операми М. И. Глинки, симфониями Бетховена, но суждения в окружающей среде часто шли вразрез с его собственными, верно нащупанными представлениями, а дать нужное направление было некому. Вскоре Улих — первый петербургский учитель музыки — отказался давать уроки Римскому-Корсакову, считая, что учить его должен настоящий пианист. Так, наконец, был приглашен Ф. А. Канилле — первый музыкант-профессионал.

«Канилле открыл мне глаза на многое, — писал через несколько лет Римский-Корсаков.— С каким восхищением я от него услыхал, что «Руслан» действительно *лучшая опера* в мире, что Глинка — величайший гений. Я до сих пор это предчувствовал,— теперь я это услыхал от *настоящего* музыканта. ...Он был хороший пианист; от него я впервые услышал хорошее исполнение на фортепиано... Узнав о моей страсти к музыке, он навел меня на мысль заняться сочинением» [4].

Канилле знакомил своего ученика с произведениями Баха, Бетховена, Шумана, Глинки, советовал брать за образцы их сочинения в собственных композиторских опытах, делал отдельные указания. Хотя все это было несравненно выше и лучше, чем предыдущее музыкальное обучение, занятия в целом не имели той системы, которая была необходима для профессиональной подготовки.

И вдруг сразу, после сочинения нескольких небольших фортепианных пьес,— решительное предложение писать симфонию!

Выдвинутое Балакиревым требование возникло отнюдь не случайно; сложные и ответственные задачи стояли также перед многими другими современниками, и выдвигала эти задачи сама эпоха больших исторических перемен и великих открытий, эпоха смелых дерзаний и великих свершений.

—

Все описанное происходило осенью 1861 года. Это было знаменательное время в общественной и культурной жизни России. Февраль принес реформу, отменившую крепостное право.

Проведенная царским правительством, как ответно-предупредительная мера против нараставшей волны революционно-демократического движения, реформа фактически усложнила экономическое положение крестьян. Лучшие умы были заняты вопросом о судьбе родного народа, и это определяло направление передовой русской науки, литературы и искусства.

Нельзя назвать ни одной области культуры, которая осталась бы в стороне от народно-освободительных идей. Значительными были достижения материалистической философии (Чернышевский, Добролюбов развили сделанное Белинским и Герценом). Русские ученые продолжали разработку материалистических положений в различных областях науки, которая в этот период ознаменовалась открытиями мирового значения. Достаточно напомнить, что тогда жили и работали математики П. А. Чебышев и С. В. Ковалевская, физик А. Г. Столетов, химики Д. И. Менделеев и А. М. Бутлеров, физиолог И. М. Сеченов, биолог И. И. Мечников. Перечень имен легко можно было бы продолжить.

Главной действующей силой в общественной жизни того периода стала разночинная интеллигенция. Новые веяния прежде всего проникли в литературу. Ее героем становится крестьянин, его трудовая жизнь, его интересы. Писателей привлекает раскрытие богатого внутреннего мира человека, волнуют вопросы его счастья, зани-

мает прошлая и будущая судьба русского народа, родной страны. Напомним Н. А. Некрасова, сочетавшего в поэтической лирике скорбь о народных страданиях с гражданственным призывом к служению добру и правде ради блага народа, позднее — Г. И. и Н. В. Успенских, воссоздавших в очерках жизнь пореформенной деревни; М. Е. Салтыкова-Щедрина, в сатирической форме обличавшего систему социальных уродств царской России; И. С. Тургенева, поставившего в романах проблемы развития и прогресса России, волновавшие в то время многие умы; Ф. М. Достоевского, с тонкой психологической наблюдательностью и глубиной проникновения раскрывшего сокровенное в душе человека; Л. Н. Толстого, развернувшего величественные картины героического прошлого русского народа и создавшего образы лучших его представителей.

Задачи искусства были изложены Н. Г. Чернышевским в его знаменитом труде «Эстетические отношения искусства к действительности». Искусство, по Чернышевскому, не должно, как это считали теоретики идеалистической эстетики, отгораживаться от жизни, отбирая для художественного отображения одно только условно красивое, возвышенное: «...сфера искусства не ограничивается одним прекрасным и его так называемыми моментами, а обнимает собою все, что в действительности (в природе и в жизни) интересует человека... Общеинтересное в жизни — вот содержание искусства» [5]. Писатель своим творчеством должен служить народу, изучать его быт, условия жизни, внутренний склад, правдиво воспроизводить в искусстве народную жизнь и образы людей из народа.

На сочинениях Чернышевского лежала печать цензурного запрета. Однако учение его в такой степени отвечало тому, что назрело как внутренняя потребность у каждого мыслящего и честного художника, так вовремя и так прямо указывало пути, по которым нужно дальше идти, что у великого русского революционного демократа не могло не оказаться сторонников, которые помогали бы распространению этого учения и его применению в художественной практике. Одним из таких сторонников Чернышевского, много сделавшим

для того, чтобы его учение узнали и претворили в жизнь современные передовые художники и музыканты, был В. В. Стасов.

Владимир Васильевич Стасов — одна из самых интересных фигур не только в истории русского искусства XIX века, но и в истории искусства вообще. Он выступал как музыкальный критик, был близким другом всех русских композиторов, начиная с Глинки, и не просто другом, но и энергичным помощником каждого из них. Столь же значительна роль Стасова и в живописи. Тесная дружба связывала его буквально со всеми крупными русскими художниками; Стасов горячо пропагандировал в печати их лучшие картины и тоже был их постоянным советчиком и помощником. Этого мало, Стасов был критиком и ученым-искусствоведом, историком и археологом.

Сын выдающегося архитектора В. П. Стасова, Владимир Васильевич родился в Петербурге и получил образование в училище правоведения. Служил он в Публичной библиотеке. Жизнь Стасова сложилась так, что он был связан почти со всеми выдающимися людьми своего времени; он лично знал Герцена, Чернышевского, Л. Толстого, Репина, Антокольского, Верещагина, Глинку, Даргомыжского и многих, многих других. В отношениях с художниками и музыкантами Стасов всегда был их незаменимым союзником, умевшим поддержать в трудную минуту, дать нужное направление художественной деятельности. Он в высшей степени был наделен способностью угадывать все новое и передовое в самом первоначальном виде, и, вместе с тем, был непримирим в отношении к любым проявлениям косности и рутины.

Недаром в день семидесятилетия Стасова в одном из прочитанных ему адресов говорилось:

«В течение полувека вы стояли во главе того движения, которое совершалось в русской живописи, в русской скульптуре, в русском зодчестве и русской музыке. Будучи врагом рутины, вы смело и мужественно восставали против отживших понятий, и ваши заслуги в неустанной борьбе с тормозами русского искусства, мраком устарелых взглядов и в защите лучших, передо-

вых произведений русских художников — поистине неоценимы»[6].

Стасов активно поддерживал движение русских художников, начавшееся в описываемое время.

В Академии художеств, где получали образование лучшие русские художники, обучение профессиональному мастерству было поставлено прекрасно: рисунок, живопись, композиция — все проходилось тщательно, подробно. Но сюжеты для картин выбирались преимущественно исторические, мифологические и религиозные. Жизнь шла вперед, передовая литература и театр уже отозвались на ее требования, а в Академии все продолжали создавать картины, где перед зрителем представали герои из античной истории, персонажи из библейских и евангельских легенд. Могли ли волновать, даже при совершенном живописном воплощении, отвлеченно истолкованные события давнего прошлого, когда рядом страдал от холода, голода и нужды крестьянин, когда растоптано было достоинство человека, по рождению не имеющего прав на большее, чем должность мелкого чиновника. Русский художник начала XIX века А. Г. Венецианов первый посвятил свое творчество жизни крестьян. После него П. А. Федотов обратился к изображению жизни чиновничества, мелкого дворянства и купечества. В Академии же по-прежнему господствовала атмосфера застоя. По-прежнему каждый год готовилась к выпуску новая группа художников, и каждый год для выпускной работы снова предлагалась мифологическая или далекая историческая тема.

Вот как писал об этом времени И. Е. Репин: «В начале шестидесятых годов жизнь русская проснулась от долгой нравственной и умственной спячки, прозрела. Первое, что она хотела сделать,— умыться, очиститься от негодных отбросов, от рутинных элементов, отживших свое время. Во всех сферах и на всех поприщах искали новых, здоровых путей. Молодость и сила свежей русской мысли царила везде, весело, бодро шла вперед и ломала без сожаления все, что находила устарелым, ненужным. Не могла же эта могучая волна не захватить и русского искусства и не захлестнуть и Академию художеств! Хотя Академия всегда стояла

особняком, своей русской жизни и не ведала и не признавала, а питалась все еще только римскими художественными консервами, однако почва в Академии была уже достаточно подготовлена для этой всеосвежающей волны» [7].

Из-под кисти В. Г. Перова уже вышли картины, в которых художник разрабатывал сюжеты из жизни деревни. В них ясно чувствовалось обличение уродливых сторон русской действительности. Молодым питомцам Академии было ясно, что именно этим путем нужно идти в искусстве. И вот в 1863 году группа воспитанников Академии художеств заявила протест, объявив, что не «Пир в Валгалле» возьмут они для выпускной работы, а собственные темы, темы, связанные с жизнью, уже облюбованные и обдуманные каждым из них. Протест не был принят; тринадцать человек и возглавивший их художник Н. И. Крамской покинули Академию и организовали художественную артель. Это событие известно в истории русского искусства под названием «протест четырнадцати». Позднее вокруг Крамского объединились такие художники, как Перов, Репин, Суриков, Шишкин, В. Васнецов и другие, образовав Товарищество передвижных выставок.

Отвечая потребностям народа и собственной творческой совести, русские художники своими произведениями, правдиво отражающими различные стороны жизни, не могли, как утверждал Н. Г. Чернышевский, «сознательно или бессознательно, не произносить о них своего приговора» [8]. Поэтому художники, демонстративно вышедшие из Академии художеств, считались «подозрительными» и были взяты на учет III отделением (царской охранкой).

Нужно ли говорить о том, как трудно было в таких условиях работать и создавать настоящие произведения искусства передовым русским писателям, художникам, композиторам. Деятели передового русского искусства проявили стойкость и настоящий героизм.

Что же давало им силу противостоять силам реакции? Были две особенности, отличающие историю русского искусства XIX века. Одна из них заключалась в том, что развитию всей художественной культуры

прошлого века сопутствовала боевая критика. С искусством Пушкина, Гоголя, Некрасова, Островского неразрывно связана деятельность Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Творчество передовых художников выдвинуло идеологов демократического направления — В. В. Стасова и Н. И. Крамского.

В своих статьях эти критики не только разъясняли главные идеи и задачи того или иного произведения, подчеркивали его сильные стороны, они формулировали основные теоретические положения, возводя их в принцип, как идейно-теоретическую основу художественного творчества.

Другой отличительной чертой в развитии русского искусства прошлого столетия было образование творческих коллективов, кружков. Уже упоминалась художественная артель, на основе которой позднее выросло Товарищество передвижных выставок. Литературная группа — Н. А. Некрасов, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов и другие — создалась вокруг редакции передового журнала «Современник». Сплоченность сил, объединенных общими, четко сформулированными творческими положениями, поддержанных смелой критикой, в значительной степени обеспечила те огромные достижения русского искусства XIX века, о которых Максим Горький писал: «В области искусства, в творчестве сердца русский народ обнаружил изумительную силу, создав при наличии ужаснейших условий прекрасную литературу, удивительную живопись и оригинальную музыку, которой восхищается весь мир» [9].

Одним из творческих содружеств был и балакиревский кружок, сложившийся и развивавшийся при ближайшем участии В. В. Стасова.

Музыка не могла остаться в стороне от задач, стоявших перед всем русским искусством. Творчество Михаила Ивановича Глинки — первого классика русской музыки — явилось таким большим сдвигом, таким значительным шагом к новому, после которого невозможно было не идти дальше.

Опера «Иван Сусанин» была впервые прозвучавшей на русской оперной сцене исторической трагедией, где народ выступал на защиту родины, решал судьбу своей

страны. Во второй опере «Руслан и Людмила» композитор прославил верную любовь, победившую все испытания, и создал небывалое до того величавое произведение, образец оперного эпоса.

Наконец, в своих сочинениях для оркестра — двух испанских увертюрах и «Камаринской» — Глинка показал, что можно сделать, если писать, обращаясь к народным темам; «создаем не мы; создает н а р о д, — говорил он; — мы только записываем и аранжируем» [10].

Стасов знал Глинку, бывал у него. Он восхищался его сочинениями, написал о них множество статей, в которых раскрывал значение новых, еще не совсем понятых сторон его музыки, обрушивался на всех недоброжелателей композитора и призывал следовать ему.

Стасов слышал отзыв Глинки о Балакиреве: «В первом Балакиреве я нашел взгляды так близко подходящие к моим во всем, что касается музыки» [11]. Музыкальный критик, хотя и был старше молодого музыканта почти на двенадцать лет, крепко подружился с ним на всю жизнь.

Среди музыкантов Балакирев был близок с Кюи и Серовым. Александр Николаевич Серов учился в том же Училище правоведения, что и Стасов. Они сблизились с юных ученических лет, оба занимались музыкой, увлекались ею. Серов стал видным музыкальным критиком, а позднее и композитором.

После отъезда Глинки за границу, где он и умер, местом собраний молодых музыкантов стал дом Александра Сергеевича Даргомыжского, автора оперы «Русалка». Здесь часто бывал и Мусоргский. Так встретились молодые музыканты, составившие в дальнейшем славу русского музыкального искусства.

Вскоре опера А. С. Даргомыжского «Русалка» незаслуженно потерпела неудачу, и автор, горько переживавший это, уединился и надолго отказался от творческого общения. Отошел от кружка и Серов, во многом разошедшийся со своим прежним другом — Стасовым. Стасов же продолжал посещать совместные музыкальные занятия молодых людей, принимал участие в их обсуждениях и радовался каждому новому их успеху.

Возглавить маленький музыкальный коллектив вы-

пало на долю Балакирева. Хотя он был почти ровесником своих товарищей по искусству (Мусоргский был на два с лишним года моложе Балакирева, а Кюи — на два года старше), не возраст определял их отношения и руководящее положение Балакирева. Так же, как Мусоргский и Кюи, он не получил систематического музыкального образования, но жизнь его сразу же сложилась благоприятно в этом направлении.

Родиной Балакирева был Нижний Новгород, по условиям музыкальной жизни несравнимый с тихвинским захолустьем, где пришлось провести детские годы Римскому-Корсакову.

Музыке Балакирев начал учиться под руководством матери, которая, убедившись в незаурядных данных сына, специально предприняла поездку в Москву. Там десятилетний мальчик взял несколько уроков у известного педагога — пианиста и композитора — А. И. Дюбюка (впоследствии профессора Московской консерватории). Далее в Нижнем Новгороде Балакирев совершенствовался в музыке под руководством дирижера нижегородского театрального оркестра К. К. Эйзриха, который был также пианистом и композитором.

К. К. Эйзрих быстро составил представление о даровании и возможностях юного ученика и нередко использовал его как помощника в своей работе. Балакиреву приходилось то разучивать хоры, то аккомпанировать певцам; это было отличной практической школой музыки. Своему учителю он был обязан и знакомством с А. Д. Улыбышевым, сыгравшим немалую роль в жизни Балакирева.

Нижегородский помещик Александр Дмитриевич Улыбышев был человеком образованным, отличавшимся разносторонностью интересов. Музыку он любил страстно. Он выступал как музыкальный критик и музыкальный писатель, в его доме еженедельно устраивались концерты камерной и симфонической музыки [12].

Балакирев нередко принимал участие в этих концертах в качестве пианиста или дирижера оркестра. Долгие часы проводил он в улыбышевской библиотеке, изучая музыкальные произведения [13]. «Большая фантазия на русские народные песни для фортепиано с оркестром»,

посвященная Эйзриху, и фортепианная «Фантазия на темы из «Жизни за царя» Глинки» — творческие опыты Балакирева тех лет.

Поступив вольнослушателем на математический факультет университета в Казани, Балакирев продолжал преимущественно заниматься музыкой. Уроки музыки служили ему средством существования, выступления в различных домах приносили радость успеха, остальное время отдавал он творчеству, сочиняя романсы и фортепианные пьесы. Само собой становилось ясным, что математика — что-то лишнее. Балакирев оставил университет после первого же учебного сезона и следующий год жизни в Казани посвятил исключительно музыке. Как музыкант он «сразу пошел очень ходко в казанском обществе, получил уроки, много играл в гостиных и сделался до переезда своего в Петербург местным виртуозом и композитором. ...Пианисты, какие наезжали в Казань — Сеймур Шифф и Антон Контский, обходились с ним уже как с молодым коллегой» [14], — писал о Балакиреве известный писатель П. Д. Боборыкин, в то время его товарищ по Казанскому университету.

В Казани была начата Большая соната и сочинено первое скерцо для фортепиано, написаны романсы «Ты пленительной неги полна», «Слезы умиления», «Испанская песня» и другие вещи. Отзывы о концертных выступлениях Балакирева достигли столичной прессы. Почувствовав в себе достаточно сил, Балакирев воспользовался предложением Улыбышева и отправился в Петербург.

Представленный своим покровителем Глинке, Балакирев показал ему сочинения и в первую очередь «Фантазию на темы из «Жизни за царя». Великий композитор одобрительно отнесся к начинаниям молодого музыканта. В недолгий период их общения Глинка (он вскоре уехал за границу) отчасти даже руководил творческими занятиями Балакирева, много беседовал с ним на различные темы музыкального искусства [15].

В Петербурге Балакирев очень быстро завоевал известность как превосходный исполнитель. Он выступал в концертах с сольными программами и аккомпанируя знаменитым скрипачам и певцам [16].

Балакирев сложился как музыкант-профессионал с самого начала. Безмерно талантливый, ненасытный в занятиях и неутомимый в работе, он много знал. Успех сопутствовал его начинаниям, страшная болезнь, сломившая позже его силы, еще ничем не давала о себе знать. Он был уверен в себе, смело смотрел вперед и готов был вести за собой всех, кто хотел с ним идти.

«Кюи и Мусоргский нужны были ему как друзья, единомышленники, последователи, товарищи-ученики; но без них он мог бы действовать. Напротив, для них он был необходим как советчик и учитель, цензор и редактор, без которого они и шагу ступить бы не могли. Музыкальная практика и жизнь дала возможность яркому таланту Балакирева развиться быстро. Развитие других началось позднее, шло медленнее и требовало руководителя. Этим руководителем и был Балакирев, добившийся всего своим изумительным разносторонне-музыкальным талантом и практикою...» [17] — так характеризовал Римский-Корсаков отношения трех своих друзей на заре их дружбы.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Собрания кружка устраивались еженедельно. Каждую субботу на квартире у Балакирева сходились Мусоргский, Кюи, Римский-Корсаков. Очень часто присутствовал В. В. Стасов, бывали приезжавший из Москвы художник Г. Г. Мясоедов, певец-любитель А. П. Арсеньев и многие другие. Иногда дополнительно встречались у Кюи. Время проводили разнообразно и интересно. Присоединившийся к кружку Римский-Корсаков был захвачен всем, что видел, что узнавал, в чем участвовал. «Познакомившись с Балакиревым, я впервые услыхал от него, что следует читать, заботиться о самообразовании, знакомиться с историей, изящной литературой и критикой» [1],— писал он.

Попутно нужно заметить, что Балакирев с момента приезда в Петербург много учился сам. Не видевший его с отъезда из Казани до 1860 года П. Д. Боборыкин писал: «В эти четыре года (до моего водворения в Петербург) он очень развился не только как музыкант, но и вообще стал литературнее, много читал, интересовался театром и стал знакомиться с писателями. ... О своих замыслах он много беседовал со мною и охотно играл свои новые вещи. Он уже заявил себя как серьезный композитор...» [2].

Друзья много читали совместно вслух, но больше всего, конечно, занимались музыкой. Балакирев и Му-

соргский, оба превосходные пианисты, играли вместе и порознь, изучая все новые и новые произведения. У Мусоргского был приятный баритон, к тому же он обладал незаурядными актерскими данными. Поэтому на собраниях кружка нередко звучали отдельные номера и целые сцены из опер в отличном исполнении.

Все спетое и проигранное тщательно и подробно разбиралось. Так молодые музыканты познавали законы композиции, технику инструментовки, решая, что должно служить им образцом или, напротив, какому примеру не стоит следовать.

Неизменно исполнялась собственная музыка. Это были отрывки будущих сочинений, иногда просто отдельные музыкальные мысли, темы. Балакирев поправлял и делал указания; «...критик, именно технический критик, он был удивительный. Он сразу чувствовал техническую недоделанность или погрешность, он сразу схватывал недостаток формы. Когда я или впоследствии другие неопытные молодые люди играли ему свои сочинительские попытки, он мгновенно схватывал все недостатки формы, модуляции и т. п. и тотчас, садясь за фортепиано, импровизировал, показывая, как следует исправить или переделать сочинение» [3],— вспоминал об этих занятиях Римский-Корсаков. Все остальные также принимали деятельное участие в обсуждении.

Мнения и отзывы молодых людей о проигранной и разобранной музыке порою бывали неожиданными, совсем непохожими на общепринятые, иногда излишне резкими, а иной раз и несправедливыми. Но сквозь все это просвечивала горячая юношеская пытливость и страстное, настойчивое желание найти собственные, еще неведомые пути.

Осуществлял это пока один Балакирев. Он часто играл свои сочинения, восхищавшие его товарищей-учеников, и это не были вещи периода ученичества. К тому времени он уже стал автором нескольких романсов и фортепианных сочинений, закончил две увертюры; первую — «Увертюру на тему испанского марша» — он писал по заданию Глинки, который дал Балакиреву записанную им в Испании тему; в качестве тем для второй увертюры он взял три русские народные песни. Нако-

нец, он написал музыку к трагедии Шекспира «Король Лир».

Прошла зима 1861/62 года. Миновало лето. Осенью возобновились музыкальные собрания. Среди увлекательных занятий и кипучей деятельности Балакирев испытывал беспокойство. Периодически его мучили тяжелые головные боли, оставшиеся после перенесенного тифа; нужно было искать врача, который нашел бы быстрый способ облегчить страдания, порой так мешающие работать.

Тревожило его и другое обстоятельство: Римский-Корсаков, настойчиво и успешно проработавший всю зиму и написавший уже три части симфонии (оставалось написать только вторую — медленную часть), должен был надолго уехать из Петербурга. Юноша, которого Балакирев сразу горячо полюбил, закончил курс обучения, получил звание гардемарина и по настоянию брата, ставшего к тому времени директором морского училища, должен был три года пробыть в кругосветном путешествии. Это значило надолго прекратить удачно начатые занятия музыкой, забыть все приобретенное, а может быть, даже похоронить надежды и мечты о будущности музыканта...

Балакирев решил, что необходимо действовать. Нужно непременно добиться, чтобы Римского-Корсакова освободили от плавания, приложить все силы, чтобы этого не произошло!

Молодой талантливый русский ученый Александр Порфирьевич Бородин возвращался из долгой заграничной командировки удовлетворенный и счастливый. Три года провел он за пределами России; по заданию Медико-хирургической академии, которую он с отличием окончил, Бородин знакомился с достижениями химии в Западной Европе. Ему довелось побывать во многих городах, поработать в лабораториях разных университетов, увидеть и сделать много интересного. Все его помыслы и устремления были связаны с Россией: достичь возможно большего и отдать это отечественной науке.

В России оставалась и мать Бородина, которую он нежно любил. В письмах из-за границы к ней он подробно описывал распорядок дня, условия жизни, окружающих людей, музицирование в свободное время — все, все... даже нарисовал план своей комнаты с точным расположением предметов обстановки [4]. Письма трогали теплым, заботливым отношением, доверчивой откровенностью, только обращения в них были необычными: «душенька», «тетушка» — и никогда не встречалось слово «мама». Так его приучили с детства. Мать не была повенчана с отцом — старым князем, человеком женатым,— поэтому сын выдавался за племянника. И «Бородин» — это была фамилия совсем не отца (отца звали Лука Степанович Гедианов), а отцовского крепостного, камердинера Порфирия Ионовича, чьим сыном он был записан.

К счастью, «незаконное» происхождение не сказалось на судьбе Бородина. Отец в какой-то степени обеспечил будущее сына, освободив его от положения крепостного и оставив средства его матери.

Образование Бородин получил сначала дома, экстерном сдав экзамен на аттестат зрелости, потом в Медико-хирургической академии. Он сразу выдвинулся в первые ряды видных деятелей русской науки. Уже упоминавшиеся А. М. Бутлеров, Д. И. Менделеев, И. И. Сеченов, С. П. Боткин были его ближайшими друзьями и коллегами.

Результаты заграничной поездки не могли не радовать. Бородину не было еще тридцати лет, а он возвращался на родину, сделав ценные научные открытия, прочитав доклад в Парижском химическом обществе, членом которого был избран, и опубликовав за границей больше десяти работ на немецком, французском и итальянском языках [5]. В Петербурге его ждала должность профессора химии в Академии, где он получил образование.

Заграничная поездка принесла Бородину и личное счастье. В Гейдельберге, где протекала значительная часть его командировки, он познакомился с молодой девушкой, приехавшей за границу лечиться. Екатерина Сергеевна Протопопова — так звали ее — была велико-

лепная пианистка. В Гейдельберге, где собралась как бы маленькая русская колония (сюда приехали Менделеев, Сеченов, ботаник Борщов, учитель Бородина профессор химии Н. П. Зинин), она много и охотно играла в кругу русских ученых.

Музыка, как и химия, с детства была страстью Бородина. Он рано начал подбирать на рояле, рано стал сочинять, брал уроки игры на флейте и на фортепиано, часто с увлечением играл в четыре руки с товарищем детских лет М. Р. Щиглевым. Музыка наполняла жизнь Бородина и в годы юности.

«Мы оба бойко играли и свободно читали ноты, и на первый же год переиграли в четыре руки и знали чуть не наизусть все симфонии Бетховена и Гайдна, но в особенности заигрывались Мендельсоном,— писал М. Р. Щиглев в своих воспоминаниях.— Рано начали мы с Бородиным наслаждаться оркестровой музыкой. Мы слушали оркестр в Павловске, где играл тогда Иоганн Гунгль. Вскоре начались симфонические концерты в университете под управлением Карла Шуберта. Мы не пропускали ни одного из этих концертов. Чтобы познакомиться с камерной музыкой, я самоучкой стал играть на скрипке, а Бородин, также самоучкой, на виолончели... Мы не упускали никакого случая поиграть трио или квартет, где бы то ни было и с кем бы то ни было. Ни непогода, ни дождь, ни слякоть — ничто нас не удерживало, и я, со скрипкой под мышкой, а Бородин с виолончелью в байковом мешке на спине делали иногда громадные концы пешком, например, с Выборгской в Коломну, так как денег у нас не было ни гроша» [6].

И теперь в Гейдельберге Бородин также играл на виолончели и даже сочинял. День уходил на напряженную работу, а вечерние часы отдавались музыке. Слушая игру Екатерины Сергеевны, Бородин узнавал то, что было ему еще неизвестно; молодая музыкантша тонко и взволнованно передавала музыку Шумана, Шопена. Бородин открывал для себя все новые и новые стороны в даровании своей соседки по пансиону, и это особенно сближало их.



М. А. Балакирев



Н. А. Римский-Корсаков

Богатырских сил Бородина хватало на все. По двенадцать часов — с пяти утра до пяти вечера — он работал в лаборатории; потом до восьми часов совершал вместе с Екатериной Сергеевной прогулки по живописным окрестностям Гейдельберга, а с восьми до двенадцати время отдавалось музыке. «У нас музицирование не прекращалось, — читаем мы в воспоминаниях Екатерины Сергеевны; — нашлись в нашем обществе и смычки, и это позволило нам приняться за камерную музыку» [7].

Занятия музыкой продолжались и в Италии. Екатерина Сергеевна по состоянию здоровья должна была перебраться в более теплый климат. Местом пребывания она избрала город Пизу, куда переехал и Бородин. Днем он по-прежнему работал в лаборатории известного итальянского химика, а вечерами они вместе слушали итальянские народные песни, встречались с музыкантами, а иной раз Бородин отправлялся в местный оперный театр, садился в оркестр и играл в спектаклях партию виолончели.

Итак, А. П. Бородин ехал в Россию довольный. Его ждала любимая работа и счастье с любимой женщиной.

Он торопился увидеться с друзьями: с Сеченовым и Менделеевым, уехавшими из-за границы раньше, чем он. Но особенно Бородину хотелось встретиться с Сергеем Петровичем Боткиным, товарищем по Медико-хирургической академии, который сейчас был профессором-терапевтом.

Каждую неделю у Боткина собирались артисты, музыканты, писатели. Художественные интересы естественно сочетались у него с научными. Один брат его был художником, другой — литератором, а сам Сергей Петрович горячо любил музыку и играл на виолончели.

Однажды на прием к знаменитому врачу с жалобами на головные боли пришел Балакирев. Боткин начал его лечить, но вскоре музыка отодвинула на второй план отношения доктора и пациента. Балакирев стал посещать боткинские домашние вечера. Здесь он встретился с Бородиным, который не замедлил появиться у самого Балакирева, став сразу же участником его кружка.

Во вкусах, взглядах и устремлениях Бородина обнаружилось много общего с балакиревцами. Так же, как и они, он горячо любил музыку Глинки, с которой еще в студенческие годы А. Н. Серов во время встреч на любительских вечерах камерной музыки познакомил Бородина. Он высоко ценил Шумана, чьи произведения проникновенно и поэтично играла Екатерина Сергеевна. Наконец, в собственных композиторских опытах Бородин воздал должное русской песне[8]. Он познакомился с Кюи, со Стасовым, но не все у Балакирева были для него людьми новыми. Оказалось, что с Мусоргским они уже встречались. Вот как об этом рассказывает сам Бородин:

«Первая моя встреча с М. П. Мусоргским была в 1856 году, кажется, осенью, в сентябре или октябре. Я был свежеиспеченный военный медик и состоял ординатором при 2-м сухопутном госпитале (на Выборгской); Мусоргский был офицер Преображенского полка, только что вылупившийся из яйца. Наша встреча произошла в госпитале, в дежурной комнате. Я был дежурным врачом, он — дежурным офицером. Комната была общая; скучно было на дежурстве нам обоим; экспансивны мы были оба: понятно, что мы разговорились и очень скоро сошлись. Вечером того же дня нас обоих пригласили на вечер к главному доктору госпиталя Попову, у которого была взрослая дочь, значит, часто давались вечера, куда приглашались дежурные врачи и офицеры. Мусоргский был тогда совсем «мальчонок», очень изящный, точно нарисованный офицерик: мундирчик с иголочки, в обтяжку, ножки вывороченные, волоса тщательно приглаженные, припомаженные, ногти точно выточенные, руки выхоленные, совсем барские. Манеры у него были изящные, аристократические, разговор такой же, немного сквозь зубы, пересыпанный французскими фразами, несколько вычурными. Даже некоторый оттенок фатоватости, но очень умеренный. Вежливость и благовоспитанность необычайные. Дамы ухаживали за ним. Он сидел за фортепиано и, вскидывая кокетливо руками, играл весьма сладко и грациозно отрывки из «Trovatore», «Traviata», кругом него жужжали хором: «Charmant! Délicieux! [Прелестно! Вос-

хитительно! — *фр.*]». При такой обстановке я встречался с Мусоргским раза три, четыре, у Попова и на дежурстве в госпитале. Вслед затем я долго не встречался с Мусоргским, так как Попов вышел [в отставку], вечера у него прекратились, а я перестал дежурить в госпитале, так как сделался ассистентом при кафедре химии в Медико-хирургической академии» [9].

Таким был Мусоргский в семнадцать лет. Встретившись с Балакиревым и начав серьезно заниматься музыкой, он сильно изменился. Это сразу заметил Бородин, снова увидевший Мусоргского перед своим отъездом за границу:

«Вторая встреча моя с М. П. Мусоргским была осенью 1859 года, у бывшего адъюнкт-профессора Медико-хирургической академии и доктора в артиллерийском училище С. А. Ивановского. В то время Мусоргский был уже в отставке. Он порядочно возмужал, начал полнеть, офицерского пошиба у него уже не было. Изящество в одежде, в манерах были те же, что и прежде, но оттенка фатовства не осталось ни малейшего. Нас представили друг другу. Мы, впрочем, сразу узнали один другого и вспомнили первое наше знакомство у Попова. Мусоргский объявил, что он вышел в отставку, потому что «специально занимается музыкой, а соединить военную службу с искусством — дело мудреное» и т. д. Разговор невольно перешел на музыку. Я был тогда еще ярым мендельсонистом, Шумана не знал почти вовсе, а Мусоргский был уже знаком с Балакиревым, понюхал всяких «новшеств» музыкальных, о которых я не имел и понятия... Между прочим, я узнал, что он пишет и сам музыку. Я заинтересовался, разумеется, и он стал мне наигрывать какое-то свое скерцо (чуть ли не B-dur'ное); ... и я был ужасно изумлен небывалыми, новыми для меня элементами музыки. Не скажу, чтоб они мне даже особенно понравились сразу; они скорее как-то озадачили меня новизною. Вслушавшись немного больше, я начал понемногу оценять и наслаждаться. Признаюсь, заявление его, что он хочет посвятить себя серьезно музыке, сначала было встречено мною с недоверием и показалось маленьким хвастовством: внутренно я подсмеивался не-

множко над этим. Но, прослушавши все его «Скерцо», я призадумался: верить или не верить?» [10]

Наконец, в третий раз оба музыканта снова встретились, чтобы дальше продолжать свой путь в искусстве уже вместе, рука об руку; «...третья моя встреча с Мусоргским была именно у Балакирева. Мы снова узнали друг друга сразу, вспомнили обе первые встречи. Мусоргский тут уже сильно вырос музыкально. М. А. Балакирев хотел тотчас же меня познакомить с музыкою своего кружка и, прежде всего, с симфониею «отсутствующего» (это был Н. А. Римский-Корсаков). Тут Мусоргский сел с Балакиревым за фортепиано (Мусоргский на primo, Балакирев на secondo). Игра была уже совсем не та, что в первые две встречи. Я был поражен блеском, глубокою осмысленностью, энергией исполнения и красотою вещи. Они сыграли финал симфонии» [11].

Римскому-Корсакову пришлось все-таки отправиться в плаванье, и Бородин, войдя в музыкальный кружок, знакомился с отсутствующим музыкантом через его музыку. Балакирев советовал уезжающему ученику не забрасывать музыку и дал для ненаписанной еще второй части симфонии в качестве темы русскую народную песню «Про татарский полон» [12].

Все время между Римским-Корсаковым и его друзьями шла переписка. То он сообщает о том, какие ноты для изучения он достал во время стоянки в порту, то спрашивает совета, задает вопросы. Он сочинил вторую часть симфонии и послал в Петербург.

«Ваше Andante я просмотрел со всею внимательностью и остался им доволен,— писал Балакирев Римскому-Корсакову.— Некоторые места нужно изменить...» [13]. Дальше следовал подробный разбор, что и как нужно исправить.

«Ваше Andante я узнал хорошенько,— вслед за Балакиревым писал Ц. А. Кюи,— мы его играли у Милия... Переделывать в нем ничего не нужно (в форме); вот разве только, по-моему, заключение темы... слишком длинно, а подробности в трех, четырех местах легко изменить» [14].

«Ваше письмо чрезвычайно меня порадовало: An-

dante вам понравилось; конец я переменю, это немудрено; ... Теперь я переписываю начисто первую часть и поправляю оркестровку, насколько мое разумение позволяет, и переписываю места, Балакиревым поправленные. То же самое сделаю с финалом и скерцо; хотя в них и нет балакиревских поправок, но я поправлю их на память, как мне говорил Балакирев, и опять по своим соображеньям» [15],— отвечал автор симфонии.

Даже по коротеньким выдержкам из писем нетрудно заметить, что и на расстоянии сохраняется та же манера взаимного обсуждения, что и на балакиревских вечерах. Правда, ученик рано начал проявлять самостоятельность. Желая помочь ему и ускорить работу, Балакирев предложил инструментовать симфонию.

«Как хотите, а мне так очень не хочется, чтобы вы инструментовали мою симфонию,— ответил Римский-Корсаков со свойственной ему прямотой,— мне хочется инструментовать самому, потому что тогда только и будет мне приятно и полезно услыхать ее в оркестре, а ведь вы знаете, как я люблю оркестр, и знаете, как бы я желал научиться хорошо инструментовать» [16].

«Насчет инструментовки мной Ваших вещей не беспокойтесь,— успокоил в следующем письме Балакирев,— если не желаете, то, конечно, я не решусь сделать неприятное для Вас, в этом деле в особенности» [17].

Хочется все выполнить только своими силами, хочется по-настоящему творить. Страницы писем Римского-Корсакова в тот период пестрят набросками различных музыкальных тем для других сочинений.

«Мне пришли две темы, которые помещаю здесь же; первая — не знаю, куда пригодится, вторая же, может быть, пригодится для трио, а может быть, и для самого скерцо в B-dur'ную симфонию, еще не существующую на белом свете» [18],— читаем мы в одном письме.

«У меня в запасе столько тем, но все разнородные»,— пишет юный музыкант в другом; «...у меня всегда есть в голове какие-то идеалы на всякого рода музыкальные вещи, но идеалы неуловимые, неосязаемые, такие, что их невозможно наиграть или спеть. Я не могу вам этого хорошо объяснить, но вы, вероятно, меня поймете» [19].

Немного раньше нечто сходное переживал и Мусоргский. «Я занят серьезным и хорошим делом» [20],— пишет он М. А. Балакиреву и рассказывает о попытках писать вторую и третью части будущей симфонии; дальше в нескольких письмах упоминается об этой симфонии, которая так и не появилась на свет.

Замыслов было много. Они теснились пестрой вереницей, заслоняя друг друга, меркли, не успевая воплотиться в законченные формы. Чего-то не хватало для того, чтобы развить до конца эти мелькающие, как в калейдоскопе, музыкальные мысли и темы. Да и были это еще не свои замыслы и темы, а лишь предчувствия будущей творческой мощи, не определившей своего направления.

Они, эти юноши, нашли друг друга в жизни, они знали, во что верить, чего добиваться; но они еще не нашли себя в искусстве, своих собственных, еще никому не ведомых путей; эти пути еще предстояло найти, и во многом — найти сообща.

Балакиреву не давала покоя одна волновавшая его мысль. В последние два-три года всюду — и в столице, и в провинции — одна за другой открывались воскресные школы. Только в Петербурге таких школ было шестьдесят, а во всей стране, по слухам, число их достигало трехсот. Сюда по воскресеньям собирались рабочие, ремесленники, бедные городские жители — все, кто не имел возможности в детстве учиться и в ком тяжкий подневольный труд и нужда не убили жажду знаний; их было много. Представители трудовой интеллигенции — служащие, учителя — охотно отдавали свободные от работы часы ради того, чтобы завоевания культуры сделать доступными народу.

«В эти дни всеобщего радостного и светлого возбуждения Балакирев, первый в целой России, задумал помочь также и общей безграмотности музыкальной и создать такую же школу бесплатную для музыки...» [21] — вспоминал В. В. Стасов. У него эта идея сразу же вызвала горячее сочувствие; он даже знал человека, который наверняка согласится помочь и без которого в

таком трудном деле, пожалуй, и не обойтись. Это был учитель хорового пения и дирижер хора Гавриил Якимович Ломакин; Стасов хорошо его знал еще по училищу правоведения.

Однако главным в жизни замечательного хормейстера было не преподавание побочного предмета в учебном заведении. Ломакин дирижировал прославленной капеллой графа Шереметева, и славу капеллы создал именно он. Сын крепостного, он еще мальчиком был взят малолетним певчим в графскую капеллу, так как обладал прекрасным голосом. Ломакин оказался к тому же необыкновенно музыкальным и со временем занял положение руководителя капеллы. Хор быстро стал одним из лучших в России, но Ломакина, с увлечением отдававшегося любимому делу, огорчало одно: этот образцовый, как его называли, хор содержался частным лицом для своей домашней церкви и для своего удовольствия, поэтому и не показывался на публичных концертах,— рассказывает Ломакин в автобиографических «Записках». Он говорил об этом со знакомыми музыкантами. И «многие,— по его свидетельству,— приходили в негодование, что такое музыкальное сокровище, как этот хор, доступно только малому числу слушателей, тогда как он должен был быть общим достоянием» [22].

Хотя Ломакин был вдвое старше Балакирева,— ему уже исполнилось пятьдесят,— балакиревская идея сильно захватила его, и он энергично взялся за дело, «прельщаясь,— как сам после писал,— надеждою привлечь в эту школу массу народа со свежими голосами, дать возможность талантам из бедных людей учиться бесплатно и, дав им музыкальное образование, составить из них громадные хоры» [23].

Г. Я. Ломакин помог добыть необходимые средства на Бесплатную музыкальную школу, вел вместе с Балакиревым занятия, сам дирижировал первое время концертами.

Ломакин придумал устроить платный концерт с капеллой Шереметева и сбор с него отдать в пользу школы; «...не легко было решиться беспокоить графа просьбою жертвовать своим береженым хором для публич-

ного концерта» [24],— вспоминал бывший крепостной. Но потом он все же получил разрешение Шереметева, концерт состоялся, деньги были собраны, и через несколько дней после концерта в газетах можно было прочитать объявление об открытии Бесплатной музыкальной школы.

Лелея мысль о Бесплатной музыкальной школе, Балакирев думал еще и о другом. Два года назад, по инициативе композитора и пианиста А. Г. Рубинштейна, в Петербурге было основано Русское музыкальное общество — концертная организация, главной задачей которой было сделать хорошую музыку доступной большим массам публики. Русское музыкальное общество регулярно устраивало симфонические и камерные концерты, привлекая большое количество слушателей. Программы концертов Общества включали произведения классической музыки [25].

Концертная деятельность, оперный театр — все это закономерно выдвинуло вопрос о профессиональных кадрах музыкантов, и осенью 1862 года, также под руководством А. Г. Рубинштейна, была открыта Петербургская консерватория — первая в России.

Эти события бесспорно сыграли огромную и положительную роль в истории русской музыкальной культуры, хотя Балакирев и его друзья ко многому в тогдашней музыкальной жизни относились критически.

Программы концертов Русского музыкального общества превосходны: в них обширно представлена западноевропейская классика. Но балакиревцы в своих симпатиях тяготели к творчеству современных им композиторов-новаторов Западной Европы. Они подробно изучали сочинения (особенно симфонии) недавно скончавшегося немецкого композитора Роберта Шумана, на их собраниях постоянно звучала музыка посещавшего Россию и близко знакомого с М. И. Глинкой и В. В. Стасовым французского композитора Гектора Берлиоза, высоко был чтим гениальный венгерец Франц Лист, в былые годы изумлявший всю Европу своей феноменальной фортепианной виртуозностью, а потом создавший произведения, совершенно необыкновенные по форме и содержанию. Хорошо бы из участников Бес-

платной музыкальной школы составить оркестр и познакомить русскую публику с музыкой этих замечательных мастеров!

И еще об одном думал Балакирев: из русских сочинений в концертах Русского музыкального общества звучала музыка Глинки. А они, балакиревцы, начертали на своем знамени его имя. Они поставили своей задачей следовать его заветам, развивать его творческие принципы. Балакирев думал о том, как нужно было им услышать свои вещи не только дома, в собственном фортепианном исполнении, а в звучании хора и оркестра, для которых произведения были созданы, проверить, так ли использованы инструменты, удобно ли петь певцам. Как важно было им, молодым композиторам, убедиться в правильности своего направления; дойдет ли их музыка до слушателей, примут ли они ее?..

На газетное объявление о Бесплатной музыкальной школе откликнулось множество народу, занятия начались. Балакирев и Ломакин вместе разработали программу обучения; она включала изучение элементарной теории музыки, сольфеджио, занятия сольным пением. Кроме этого, те, кто хотел стать учителем хорового пения в сельской школе, могли заниматься на скрипке. Об этом особенно хлопотал Стасов. «Готовьте нам учителей, Гавриил Якимович,— говорил он Ломакину,— этого мало, что вы сами умеете учить: вас не будет — и кончено! Нет, оставьте после себя учителей» [26].

«Музык[альная] школа наша открыта 18 марта. Каждое воскресенье мы там занимаемся,— писал Балакирев своему приятелю,— к нам пришло в 1-й раз до 200 человек, преимущественно студенты мед[ицинской] академии, фельдшера и их ученики, а также уличные мальчишки!.. Голосов много хороших и все идет успешно, в будущем, кроме хорошего, ничего нельзя ожидать» [27]. Занятия музыкальной школы посещали рабочие, служащие, студенты. Был избран совет школы, и современники с гордостью отмечали, что в его состав входили также и женщины; по тому времени это было обстоятельством необычным.

Бесплатная музыкальная школа начала свое существование 18 марта 1862 года. Через год из любителей,

занимавшихся в Школе, образовался оркестр, с которым уже можно было выступать публично. Концертные программы, в первое время состоявшие исключительно из хоровых сочинений, обогатились произведениями оркестровой музыки. Уровень исполнения оказался настолько высоким, что в концертах Бесплатной школы охотно принимали участие солисты русской оперы, пианисты из профессорского состава консерватории. С исполнением «Пляски смерти» Листа (сочинение для рояля с оркестром) выступил, например, профессор А. Герке, у которого пятнадцать лет назад по приезде в Петербург начал брать уроки десятилетний Мусоргский. Дважды в концертах Бесплатной школы участвовал бывший учитель Римского-Корсакова Ф. А. Канилле [28].

Время шло. Вернулся из долгого плавания Римский-Корсаков. Симфония его была исполнена в одном из концертов Бесплатной музыкальной школы.

Балакирев при поддержке друзей осуществил свой замысел. Неся музыкальное просвещение в народ, опираясь на его энтузиазм, группа молодых композиторов располагала большим исполнительским коллективом, с которым она могла образовывать вкусы слушателей в соответствии со своими художественными убеждениями и доносить до них собственное творчество, пропагандируя его.

Но как нужно писать, чтобы музыка стала близкой и понятной народу? Подобные вопросы ставились и решались в литературе, решались они и в живописи. Появился новый герой, возникли иные средства выразительности.

Эти вопросы — пусть не в таком прямолинейном выражении — не могли не тревожить и создателей новой музыки. Найти свои пути в искусстве — это значит почувствовать те возможности, которые позволят дарованию развернуться во всем блеске, неся печать неповторимой индивидуальности, отзовутся на самое волнующее в современности.

В балакиревском кружке шло тщательное и любовное изучение народной песни. Сам Балакирев еще до знакомства с Римским-Корсаковым совершил поездку по Волге и, записав много песен, готовил к изданию

сборник. Особенно сложной задачей было создание фортепианного сопровождения к народным мелодиям, так как в сборниках, предшествовавших балакиревскому, аккомпанемент мало соответствовал песням. Стоявшую перед ним задачу Балакирев решил блестяще. Сделанные им с исключительной точностью записи бережно сохранили все особенности народных подлинников, а сопровождение — аккордовое, полифонически-подголосочное или свободно развитое по фактуре — еще больше подчеркивало и раскрывало их мелодическое и ладовое своеобразие. В многоголосии своих обработок композитор впервые в истории собирания русских песен выявил и развил заложенные в одноголосной народной мелодии возможности обогащения композиторской техники, в частности гармонии, национально-своеобразными чертами.

Ведь и в основе западноевропейского классического музыкального искусства также лежит народное музыкальное творчество. Известные слова Глинки: «создаем не мы; создает н а р о д; мы только записываем и аранжируем» — имеют глубокий смысл. Особенности классической музыки Моцарта и Бетховена определили характерные черты австрийской и немецкой народной песни, песенное творчество итальянского народа сформировало талант классика итальянской оперы Верди, а вне польской народной музыки невозможно представить себе искусство гения славянской музыки Фридерика Шопена. Без национального своеобразия не существует истинного искусства, и в отрыве от народа никогда не сможет творить подлинный художник.

Первый классик русской музыки М. И. Глинка тем и велик, что в своих произведениях — «Иване Сусанине», «Руслане и Людмиле», «Камаринской» — тонко и высокохудожественно претворил мелодии русского народа, особенности и закономерности русского народного музыкального творчества. Именно глинкинским принципам следовал Балакирев, когда писал «Увертюру на темы трех русских песен» и начал заниматься обработками народных песен. Свои обработки он проигрывал на собраниях кружка при горячем сочувствии и одобрении товарищей. А они знали толк в народной песне. Все то-

варищи Балакирева (Бородин был исключением) родились вдали от Петербурга и поэтому с детства слушали народную песню и с детства горячо полюбили ее. Так, Мусоргский, проживший первые десять лет в Псковской губернии, писал, что «...ознакомление с духом народной жизни было главным импульсом музыкальных импровизаций до начала ознакомления еще с самыми элементарными правилами игры на фортепиано» [29]. Римскому-Корсакову удалось в детстве наблюдать старинный, еще с языческих времен сохранившийся обряд проводов масленицы, сопровождаемый пением и плясками, дома у него мать и дядя хорошо пели народные песни, и композитор запомнил их на всю жизнь. Кюи, родившийся в Вильно, с детства отлично знал польские, литовские и белорусские песни.

Нужно сказать, что ни Балакиреву, ни его друзьям не была свойственна национальная ограниченность. Глубоко любя русскую песню, видя в ней основу и неиссякаемый источник для собственного творчества, они с равным уважением и интересом изучали музыку других народов. Замечательный пример этому показал М. И. Глинка. В своих сочинениях он обращался и к украинским народным песням (одна из юношеских, не законченных им симфоний), и к испанским (оркестровые увертюры «Арагонская хота» и «Воспоминание о летней ночи в Мадриде»), и к восточным (персидская и татарская песни в «Руслане и Людмиле»). Всюду, где приходилось бывать молодым музыкантам, народная песня привлекала их самое пристальное внимание. Наблюдениям за народной музыкой сопутствовали и размышления о ее значении в музыкальном искусстве.

«Трактуя с тобой о музыкальности народов,— писал матери, еще находясь в плавании, Римский-Корсаков,— я подразумевал совсем не музыкальность высших классов, всегда подверженных влиянию учителей и гувернанток, которые их портят... И нужно иметь слишком хорошие способности, чтобы выйти целым и невредимым из-под этого влияния. Говоря же про способности народов, я подразумеваю врожденную способность каждого из них. А чтоб об этом правильно судить, не надо бог знает какой долголетней жизни; надо иметь перед

собой только образчики песен, танцев и национальных мелодий. Ими только и может выражаться музыкальность того или другого народа...»[30].

Лето 1863 года Балакирев провел на Кавказе. Письма его полны музыкальными впечатлениями. «Вчера вечером я шел мимо черкесских мастерских... там была пляска, играли на инструменте, вроде балалайки»[31],— пишет он Стасову. «...Кто побывает в Грузии,— читаем мы в письме к Кюи,— тот наверное и вернется с самыми приятными воспоминаниями об грузинах, это народ-художник. Песни их мне очень нравятся, я даже выучился грузинской азбуке, чтобы уметь хоть несколько записывать их со словами...»[32]. В свою очередь, Кюи сообщал Римскому-Корсакову о Балакиреве: «...он из Кавказа привез огромные богатства восточной музыки, не нужно, чтоб они оставались бесплодными»[33].

Во время плавания Римский-Корсаков записал индийскую мелодию и прислал ее Балакиреву: «Если Вы будете иметь случай слушать дикие песни, пожалуйста, записывайте и внимательно вслушивайтесь и в ритм барабанов, и во все, до дикой музыки относящееся»[34],— писал в ответ Балакирев.

Хотя любовь к народной музыке балакиревцы восприняли от Глинки, следуя ему, они вместе с тем представляли в этом отношении новый, по сравнению с Глинкой, период. Если Глинка слушал народные песни, иногда их записывал и воссоздавал в своих произведениях, то Балакирев и его товарищи систематически и вдумчиво изучали народное песенное творчество по различным сборникам, специально записывали песни, делали их обработки, а Балакирев подготовил к изданию составленный им сборник народных песен, который явился результатом работы нескольких лет. Римский-Корсаков так вспоминает об этом: «Помнится, что в то время он гармонизировал собранные им русские песни, долго возился с ними и много переделывал. Присутствуя при этом, я хорошо познакомился с собранным им песенным материалом и способом его гармонизации. Балакирев владел в те времена большим запасом восточных мелодий и плясок, запомненных им во время поездок на Кавказ. Он часто игрывал их мне и другим

в своей прелестнейшей гармонизации и аранжировке. Знакомство с русскими и восточными песнями в те времена положило начало моей любви к народной музыке, которой впоследствии я и отдался»[35]. Мусоргский в одном из писем тоже писал: «Как меня тянуло и тянет к этим родным полям... — недаром в детстве мужичков любил послушивать и песенками их искушаться изволил»[36].

Народная песня, опора на нее — вот что в первую очередь помогало молодым композиторам определить свои пути в искусстве. Народные мелодии — испанская и русские — послужили Балакиреву темами для обеих его увертюр. Первая юношеская симфония Римского-Корсакова не стала произведением значительным, но лучшая часть в ней — вторая, написанная именно на народную мелодию. После возвращения из плавания Римский-Корсаков, по примеру Балакирева, тоже написал увертюру на темы трех русских песен; песни Римский-Корсаков заимствовал из балакиревского сборника[37].

В 1867 году Балакирев был приглашен в Прагу, где ему предстояло дирижировать обеими операми Глинки. «Иван Сусанин» уже шел раньше в пражском театре, а «Руслана и Людмилу» нужно было изучить и поставить впервые. Балакирев успешно справился с поставленной задачей. Правда, с ним произошло одно приключение, которое неминуемо погубило бы всякого другого, менее даровитого музыканта. В день премьеры «Руслана и Людмилы» из театра пропала партитура. Балакирев пережил неприятные минуты. Оказаться без нот не в своей стране, да еще на премьере, когда все исполнители, естественно, взволнованы и особенно нуждаются в поддержке и уверенных указаниях дирижера! Было от чего растеряться. Однако русский музыкант быстро овладел собой и продирижировал спектаклем на память. Опера прошла превосходно. Этим случаем Балакирев продемонстрировал не только блестящую музыкальную память, он показал также выдающуюся волю и самообладание артиста.

Поездка в Прагу оказалась существенной и в чисто творческом плане для Балакирева и его друзей по круж-

ку. Как и всюду, где ему приходилось бывать, он особое внимание уделил народным песням — чешским, моравским, сербским, приобрел немало сборников для изучения. Вернувшись в Россию, он знакомил товарищей со славянским музыкальным фольклором, часто играя мелодии «с собственной изящной гармонизацией» [38].

Постановка опер Глинки в Чехии была одним из событий, которыми ознаменовалось во второй половине 60-х годов оживление межславянских отношений. Россию посещали представители славянских стран, и в честь их предполагалось устроить специальный концерт силами Бесплатной музыкальной школы. Задачей кружка было подготовить специальную программу этого концерта. Балакирев принялся за сочинение увертюры на чешские темы, а Римскому-Корсакову предложил сделать оркестровую фантазию на основе сербских мелодий. Мусоргский решил писать сочинение для оркестра, в котором предполагал изобразить эпизод из истории борьбы Чехии XV века за свою национальную независимость [39].

Увлеченные новыми задачами, восхищенные новыми для них народно-песенными темами, друзья горячо взялись за работу. Все три произведения были задуманы как одночастные — увертюры и симфоническая поэма. Широкое распространение в русской классической музыке этих форм ведет свое начало от Глинки — его испанских увертюр и «Камаринской».

Мусоргскому, к сожалению, не удалось осуществить свой интересный замысел, а «Чешская увертюра» Балакирева и «Сербская фантазия» Римского-Корсакова были быстро написаны и исполнялись в концерте Бесплатной музыкальной школы 12 мая 1867 года. Стасов посвятил этому концерту большую статью, и заканчивалась она пожеланием, чтобы славянские гости навсегда сохранили воспоминание о том, «сколько поэзии, чувства, таланта и уменья есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов» [40].

Так в рецензии возникло крылатое выражение «могучая кучка», сразу же вошедшее в жизнь, а потом и в историю. Оно как нельзя более удачно и метко дало определение тесному музыкальному содружеству.

До середины 60-х годов для четырех композиторов (кроме Балакирева) продолжался период ученичества, собирания сил. Теперь же каждый вступал на настоящую дорогу большого художника.

Они жили в эпоху, когда всех передовых людей России волновала судьба родного народа, и лучшие русские композиторы не могли ограничиться только работой над народными музыкальными темами.

Народ, его жизнь, судьба, будущее; его славное прошлое, когда в испытаниях раскрывались черты национального характера — бесстрашие в борьбе и великая духовная жизнестойкость; искусство, созданное народом — все это должно получить воплощение в творчестве.

Здесь всегда на помощь приходил Стасов. Умный и чуткий, он, как никто, угадывал особенности внутреннего склада каждого из своих молодых друзей; пламенный демократ и патриот, он знал, чего ждут от русского искусства родина и эпоха. Поэтому Стасов умел так удачно, так вовремя подсказать, какую тему выбрать, так горячо принять участие в разработке плана. Ему помогали его огромные знания литературы, истории, археологии, его безграничная любовь к искусству, его способность безраздельно увлекаться творчеством друга. «Быть полезным другим, если сам не родился художником...» [41] — благородно определил свою жизненную задачу Стасов. Он с самого начала следил за развитием каждого из композиторов балакиревского кружка и теперь, в середине 60-х годов, с гордостью видел, что все его надежды оправдались, что подготовительный период — время исканий и ученья — уже позади.

Стасов сразу сумел разобраться, что́ было самым ценным у Мусоргского. Путь этого музыканта на первых порах отличался двойственностью. Он учился у Балакирева, писал по его заданию части для будущей симфонии, фортепианную сонату, а могучее дарование стремилось к осуществлению смелых замыслов, которые возникали независимо от занятий со старшим товарищем. Первым таким замыслом было написать музыку к трагедии древнегреческого драматурга Софокла «Царь Эдип».



П. И. Чайковский



А. С. Даргомыжский

Мусоргский всегда много читал. Он следил за литературой русской и иностранной, художественной и научной. «Царь Эдип» Софокла был издан в переводе С. Д. Шестакова в начале 50-х годов, и древнегреческая трагедия оставила значительный след в его творческой жизни; нервный, легко возбудимый, Мусоргский всегда трепетно и сильно отвечал на все, что производило на него впечатление. Композитор сочинил большую хоровую сцену, которая была исполнена в концерте. Других частей задуманной музыки не сохранилось, но здесь важно отметить стремление Мусоргского связать свою музыку с театром.

Через три года другая книга оказала еще большее влияние на течение его жизни. Это был роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?», написанный во время заточения в Петропавловской крепости и изданный в 1863 году. Вся передовая молодежь зачитывалась сочинением, где автор смело ставил вопросы усовершенствования жизни, которую свободный выбор в любви, разумно организованный труд и по-новому устроенный быт должны сделать для человека счастливой. Претворить в действительность описанное Чернышевским в романе стремились многие. И Мусоргский, объединившись с пятью молодыми людьми, поселился с ними в одной квартире, образовав «коммуну». Здесь было не только общее хозяйство; товарищей связывали общие интересы, они много читали вместе, проводили время в разговорах, обсуждениях прочитанного.

Стасов и Балакирев, сами с увлечением читавшие Чернышевского и полностью разделявшие его взгляды, сочувственно относились к новому жизненному устройству Мусоргского.

Среди книг, читанных сообща в «коммуне», был только что появившийся в Петербурге роман французского писателя Г. Флобера «Саламбо». Мусоргский загорелся мыслью написать оперу на этот сюжет. Снова возникла идея музыки для театра. Отрывки музыки, сочиненной для «Саламбо», замечательны, но композитор, проработав над оперой более двух лет, отказался и от этого замысла.

В кругу музыкальных друзей исполняемые Мусорг-

ским отрывки производили огромное впечатление. Все видели его гениальность и его врожденный дар музыкального драматурга. Призвание к оперному жанру выяснялось и для самого автора, но он понимал также, что не далекая история войны Карфагена с Ливией, сколь ни была она эффектна и колоритна, даст простор для могучего дарования, а история родной страны и ее народа.

Так шел Мусоргский к основной жизненной задаче — созданию оперы. Этим он отвечал одному из главных требований своего времени — сделать искусство достоянием народа. Театр в тот период был самым массовым видом искусства. И среди различных музыкальных жанров опера наиболее доступна массовому восприятию. Содержание ее ясно из текста, особенно наглядным и доходчивым его делает сценическое действие. В этом одна из причин того, что именно во вторую половину XIX века — эпоху развития и распространения идей просветительства — русские композиторы главное внимание сосредоточили на оперном творчестве.

Однако драматургическая одаренность Мусоргского проявилась не только в оперных замыслах; в не меньшей степени она сказывалась в его вокальных сочинениях, и здесь огромное значение имело общение Мусоргского с Даргомыжским.

Во второй половине 60-х годов музыкальные связи кружка расширились. Однажды вечером к Балакиреву, когда у него собрались все остальные, зашел Петр Ильич Чайковский. После окончания Петербургской консерватории он жил в Москве, где занимал должность профессора в недавно открытой консерватории. В один из своих приездов в Петербург он и наведался к Балакиреву.

Держался Чайковский просто и непринужденно, охотно сыграл свою первую симфонию, которая всем понравилась. Все чувствовали себя хорошо за интересной беседой. Знакомство завязалось, и в дальнейшем, посещая Петербург, Чайковский почти всегда появлялся на балакиревских вечерах. Общение его с композиторами Могучей кучки было содержательным и плодотворным для обеих сторон. Живя за пределами

Петербурга, Чайковский переписывался с Балакиревым, Стасовым и Римским-Корсаковым [42].

Музыкальные вечера устраивались также у Л. И. Шестаковой — сестры М. И. Глинки. Людмила Ивановна была близким другом своего гениального брата. При жизни его она часто и подолгу жила с ним вместе, а после смерти Глинки посвятила себя пропаганде его музыки. Молодые композиторы, чтившие память Глинки и считавшие себя продолжателями его традиций, не могли не стать самыми близкими Шестаковой людьми. Стасова она знала давно, Балакирева помнила с тех пор, как он, еще застенчивый юноша, только что приехавший из Нижнего Новгорода, появился в доме ее брата и как Глинка сразу же отметил его музыкальное дарование. Но особенно среди всех Шестакова выделяла Мусоргского; он тогда тяжело переживал недавнюю кончину горячо любимой матери, и ей, привыкшей заботиться о своем мало приспособленном к жизни брате, хотелось пригреть и утешить осиротевшего Мусоргского, гениальность которого она угадывала внутренним чутьем. Бородина она тоже высоко ценила, но он был уважаемый ученый, занятый своими делами, и Шестакова относилась к нему с почтительным уважением. Балакирев и Римский-Корсаков по прошествии нескольких лет сделались ее ближайшими помощниками в делах по изданию сочинений Глинки.

Шестакову радовали творческие успехи друзей. «Эти четыре года [1866—1869],— писала она в своих воспоминаниях,— отличались горячею деятельностью; в кружке царило полное единодушие, жизнь и работа кипели. Бывало им мало дня для исполнения сочиненного и для толков о музыке, и, по уходе от меня, они долго провожают друг друга, с неохотою расставаясь» [43].

После почти десятилетнего перерыва возобновились вечера в доме А. С. Даргомыжского. Длительно и тяжко переживал композитор свое непризнание. Но время шло, и жизнь брала свое. Стареющий музыкант снова воскрес для творчества; он задумал создание оперы на текст маленькой трагедии Пушкина «Каменный гость». Замысел был новым и необычным.

Как известно, сольное пение в опере разделяется на

два вида: ариозное и речитативное. Арии пишутся, как правило, на стихотворный текст и представляют собой законченный музыкальный номер. Ритм стиха сочетается с музыкальным ритмом, и главным элементом в арии становится музыка. В речитативе, напротив, на первый план выдвигается слово; это как бы декламация нараспев. В мелодиях некоторых речитативов ощущается сходство с разговорными интонациями. Конечно, в арии, как и во всех элементах оперы, есть известная доля условности, и над этим долго и упорно размышлял Даргомыжский. «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды!» [44] — говорил он. «Каменного гостя» Даргомыжский решил писать, не меняя ничего в пушкинском тексте и целиком подчиняя мелодию слову; опера должна была получиться сплошь речитативной.

Таких опер еще никто не писал. Понятно, что Балакирев, Стасов, все остальные, изумленные и восхищенные дерзким замыслом, окружили Даргомыжского вниманием. А ему — уже больному и ослабевшему — так нужна была поддержка молодых и смелых. Последние годы его жизни протекли в тесной близости с композиторами балакиревского кружка.

Особенно большое значение это имело для Мусоргского. Чуткий и впечатлительный, он очень остро и творчески непосредственно реагировал на новые музыкальные впечатления. Он тоже задумал написать речитативную оперу и избрал для этого комедию Гоголя «Женитьба». Задача его была — передать в музыке выразительность прозаической речи; «...моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, т. е. звуки человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилованья, сделаться музыкой правдивой, точной, но художественной, высокохудожественной» [45],— делился композитор своими мыслями с Л. И. Шестаковой.

Однако влияние Даргомыжского на Мусоргского было связано не только с «Каменным гостем» и «Женитьбой». В Мусоргском с давних пор жили впечатления еще от первого знакомства с Даргомыжским, когда автор «Русалки» создавал оригинальные сочинения для
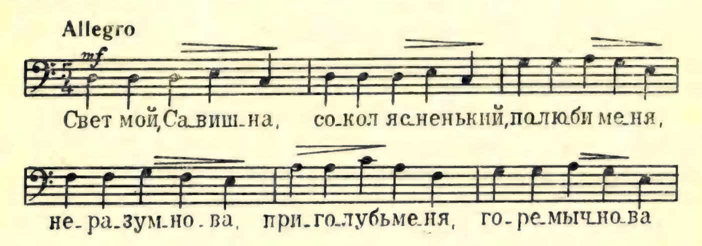
голоса с сопровождением рояля — «Червяк», «Титулярный советник», «Как пришел муж из-под горок»,— где в острохарактерном изображении, с элементами сатиры композитор воспроизводил и необычные для романса персонажи, и бытовые сценки. В творчестве Мусоргского романсы заняли значительное место с самого начала; среди них есть замечательные образцы песенной лирики, тонкой и выразительной. Однако его не удовлетворяло ни обычное содержание романсов, ни связанные с этим средства выразительности. Стасов так объясняет отношение Мусоргского к жанру романса: «...Мусоргский не согласен был писать романсы исключительно только на сюжеты «любовные», как это всегда почти бывало у композиторов-идеалистов. Любовь, конечно, чудесное и глубокое поэтическое чувство, поднимающее иногда человека на великие высоты, но любовь и вечно одна только любовь — как это мало удовлетворительно, как это бедно и ограниченно для людей, подвинувшихся интеллектуально!... Нет, и по врожденной натуре, и по долгому пребыванию в интеллигентной и столько развитой среде «коммуны» Мусоргский постоянно искал себе задач поважнее и посерьезнее» [46]. Иными словами, передовой композитор, живший в эпоху большого общественного подъема, не мог ограничить себя задачей только личного и лирического.

В результате этих исканий Мусоргского появилась целая серия оригинальных вокальных произведений на темы из народной жизни. Это песни на слова Некрасова «Калистрат» и «Колыбельная Еремушки», «Спи, усни, крестьянский сын» на текст Островского, «Светик Савишна», «Сиротка» и другие. Для двух последних, как и для многих своих произведений, слова композитор писал сам. «Колыбельная Еремушки» имеет надпись: «Великому учителю музыкальной правды Александру Сергеевичу Даргомыжскому».
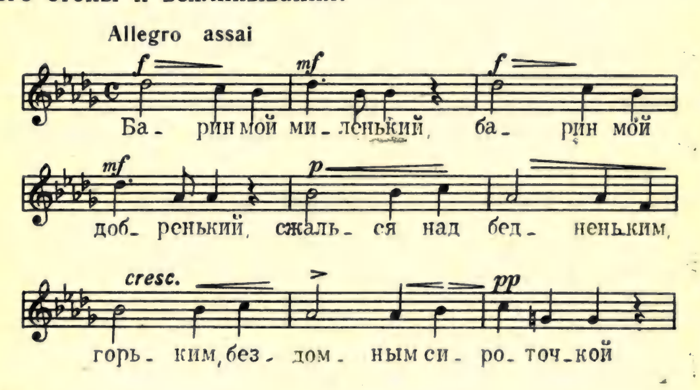
Некоторые из этих вещей Мусоргский сочинял летом в деревне, а когда, возвратившись осенью в Петербург, показал их у Балакирева, все были поражены смелостью и новизной музыки. Это были как бы музыкальные рассказы, в которых композитор запечатлел то, что он видел в жизни.

Вот романс «Светик Савишна». Мусоргский рассказал Стасову, как он его сочинил. «Он [Мусоргский] стоял раз у окна и поражен был тою суетою, которая происходила у него перед глазами. Несчастный юродивый объяснялся в любви с молодой бабенкой, ему нравившейся, умолял ее, а сам себя стыдился, своего безобразия и несчастного положения; он сам понимал, как ничто на свете, особливо счастье любви, не существует для него. Мусоргский был глубоко поражен; тип и сцена сильно запали ему в душу; мгновенно явились своеобразные формы и звуки для воплощения потрясших его образов» [47].

Мелодия передает робкий, молящий лепет бедного юродивого:



Не меньше потрясает песня «Сиротка». Запуганный и измученный ребенок-нищий просит милостыню. Мусоргский с поразительной правдивостью воспроизвел его стоны и всхлипывания:



Шестакова вспоминает, как, услыхав «Сиротку», она плакала навзрыд и долго не могла успокоиться. Действительно, это одно из самых ярких произведений Мусоргского.

И другие вокальные сочинения Мусоргского того же периода написаны как образные сценки различного содержания. Они требуют от певца не просто музыкального, но и актерского исполнения; в них ясно ощущается почерк композитора-драматурга.

К опере вела еще и другая линия в творчестве Мусоргского — хоры. Большая хоровая сцена еще давно была написана для предполагавшейся музыки к «Царю Эдипу». В 60-е годы Мусоргский написал и хор на слова Дж. Байрона «Поражение Сеннахериба».

Так постепенно выявлялись основные композиторские стремления Мусоргского, и он отчетливо их осознал в период сближения балакиревского кружка с Даргомыжским.

На музыкальных вечерах Даргомыжского почти всегда присутствовали две девушки — сестры Пургольд. Они жили в одном доме с композитором, и он следил за их музыкальным развитием с детства. Старшая из сестер — Александра Николаевна — обладала отличным голосом, меццо-сопрано широкого диапазона. Начав петь еще ребенком, она в течение четырех лет брала уроки у шведской певицы Г. Ниссен-Саломан, состоявшей профессором Петербургской консерватории, пользовалась советами О. А. Петрова, Даргомыжского и стала прекрасной певицей. Младшая сестра — Надежда Николаевна, талантливая пианистка — брала уроки фортепиано у того же преподавателя, у которого учился по приезде в Петербург Мусоргский — Антона Герке. Кроме того она занималась музыкально-теоретическими предметами у профессора консерватории Зарембы.

Присутствие двух таких исполнительниц украшало музыкальные собрания Даргомыжского.

По мере того как продвигалось сочинение «Каменного гостя», отрывки из оперы тут же исполнялись под аккомпанемент Н. Н. Пургольд ее сестрой, Мусоргским и самим автором.

Девушки начали посещать вечера у Балакирева, и

композиторы получили возможность прослушивать свои сочинения в превосходном исполнении. Для художественного развития обеих музыкантш это также имело большое значение. Они пели и играли музыку, только что вышедшую из-под пера композитора; для исполнения ее еще не могло существовать никаких правил, и певице и пианистке нужно было проявлять большую артистическую самостоятельность, вкус и чутье.

«Ничто не может сравниться с чудным художественным настроением, царствовавшим на этих маленьких собраниях,— вспоминает об этом времени Стасов.— Каждый из «товарищей» был крупный талантливый человек и приносил с собою ту чудесную поэтическую атмосферу, которая присутствует в натуре художника, глубоко занятого своим делом и охваченного вдохновением творчества. Каждый из «товарищей» редко приходил на собрание с пустыми руками: он приносил либо новое произведение свое, только что оконченное, либо отрывки из создаваемого в ту минуту. Один показывал новое скерцо, другой — новый романс, третий — часть симфонии или увертюру, четвертый — хор, еще иной — оперный ансамбль. Какое это было раздолье творческих сил! Какое роскошное торжество фантазии, вдохновенья, поэзии, музыкального почина! Все толпой собирались около фортепиано, где аккомпанировал либо М. А. Балакирев, либо Мусоргский, как самые сильные фортепианисты кружка, и тут шла тотчас же проба, критика, взвешивание достоинств и недостатков, нападение и защита. Затем игрались и пелись лучшие, любимейшие «товарищами» прежние сочинения» [48].

Постепенно осознавал свое призвание к оперному творчеству и Римский-Корсаков. Только шел он к этому иным путем, чем Мусоргский: не через оперные замыслы или театральную музыку, не через романсы (хотя к этому времени Римский-Корсаков их написал немало) или хоры, а через сочинения для оркестра.

Симфоническая музыка в то время также не могла остаться в стороне от основных задач эпохи. Главная среди них — правдивое воспроизведение жизни. Эту цель ставили перед собой и художники, и писатели, и музыканты. Однако в силу своих особенностей музыка

обнаруживает связи с действительностью не так прямо, как другие виды искусства. Читая литературное повествование или глядя на картину, мы сразу знаем, о чем идет речь, что хочет выразить автор. Содержание музыки становится ясным,— не допуская нескольких толкований,— только тогда, когда она связана с текстом, то есть в песне, опере, романсе. Слушая инструментальную музыку, не всегда можно точно сказать, какие события, какой сюжет имел в виду композитор, создавая ее. На помощь слушателю приходит композитор. В специальном предисловии — программе — к инструментальному сочинению он рассказывает его содержание; содержание для музыкального произведения может быть заимствовано из литературы, живописи, народного творчества. Так возникает программная музыка.

Программные сочинения для оркестра часто имеют подзаголовок: «симфоническая картина», «симфоническая поэма». Этим подчеркивается то общее, что есть у музыки с другими искусствами — живописью, поэзией. И симфоническая картина, и симфоническая поэма — произведения одночастные. В симфонической картине обычно преобладает изобразительность, симфоническая поэма больше связана с передачей в музыке чувств и переживаний; симфоническая поэма не обязательно связана с программным замыслом. Программной может быть целая симфония и другие многочастные инструментальные сочинения.

Программная музыка существует с давних времен, но особенно большое развитие и распространение она получила в XIX веке и на Западе, и в России. Из западноевропейских композиторов программные сочинения писали, главным образом, Берлиоз и Лист. Именно их произведения высоко ценили композиторы Могучей кучки.

Наличие программы в инструментальном сочинении как бы уравнивало музыку в ряду других искусств. Программа с полной определенностью раскрывала содержание музыкального произведения. Кроме того, благодаря программе оно становилось гораздо более доступным слушателю. Наконец, сами темы в программной музыке, воплощающие образы определенных дейст-

вующих лиц или чувства, ими владеющие, темы, развивающиеся в предполагаемой программой обстановке, приобретали особую образность и изобразительность.

Действующие лица, обстановка, события — разве не роднят эти понятия программную музыку с оперой?

Композиторы Могучей кучки, стремясь сделать свою музыку наиболее доступной широким кругам слушателей, отдали в своем творчестве дань программности.

Стасов, занятый, как всегда, мыслями о творческой работе балакиревцев, решил, что в древнерусской былине о новгородском гусляре Садко музыкант может найти благодарный сюжет для программного сочинения. Он поделился своей идеей с Балакиревым и предложил именно ему писать «Садко». Балакирев, в свою очередь, передал этот замысел Мусоргскому. Тот, в силу различных причин, не смог его осуществить и предложил Римскому-Корсакову.
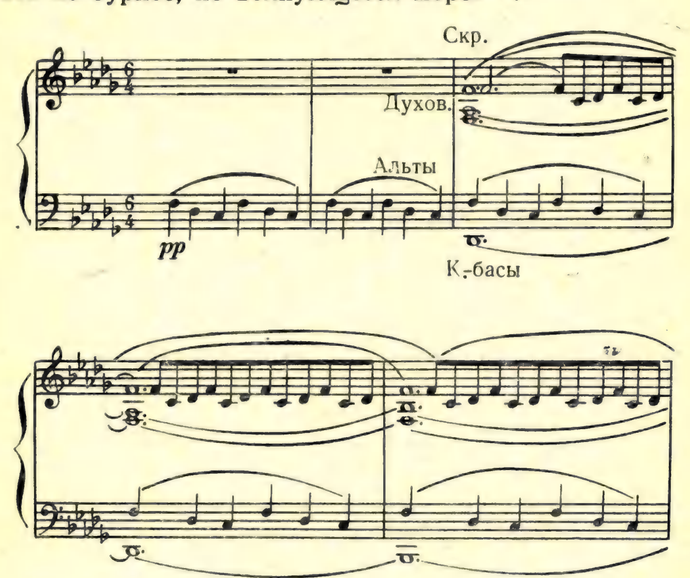
Содержание эпизода из былины, предназначенного для «музыкального пересказа», вкратце сводится к следующему.

Корабль новгородского гостя, гусляра Садко, остановился среди моря. Чтобы умилостивить Морского царя, решили бросить одного из путешественников в море. Жребий пал на Садко. Корабль поплыл дальше, а Садко вместе со своими гуслями опустился на дно морское и попал в подводное царство. У царя Морского шел пир — он выдавал свою дочь замуж за Окиан-море. Садко приказали играть на гуслях, и под его музыку расплясалось все подводное царство. На море разыгралась буря, стали тонуть корабли. Садко оборвал струны на своих гуслях; пляска прекратилась, море стихло.

В музыке на этот сюжет нужно изобразить море... В памяти композитора встали картины его кругосветного плавания: безбрежный океан — то спокойный, плавно катящий волны, то бурный и грозный... Потом действие перейдет в сказочное подводное царство... Для Римского-Корсакова все, созданное народной фантазией, имело особую притягательную силу... Да, эта тема, бесспорно, для него!

Работа протекала увлекательно. Не прошло и трех месяцев, как партитура была закончена. Сочинялся «Садко» летом, когда все были в разъезде. Римский-Корсаков, сильно сблизившийся в это время с Мусоргским, в письмах подробно рассказывает ему, как он пишет музыку. Он посылает нотные записи всех тем с разметкой инструментовки, рассказывает, как они развиваются, следуют одна за другой.

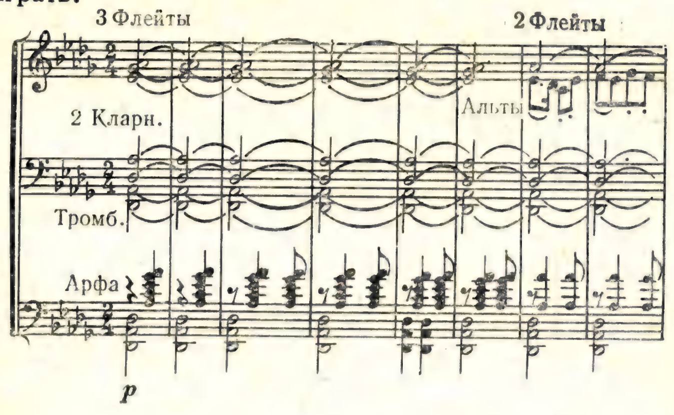
Первая тема, по мысли композитора, должна «рисовать не бурное, но волнующееся море» [49]:
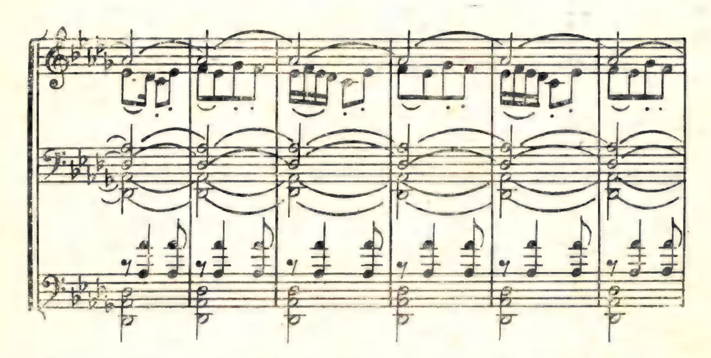


«...Если б я был поблизости от Вас, то расцеловал бы уж за одно вступление,— писал в ответ на письмо Римского-Корсакова Мусоргский.— Мысль волнующегося моря несравненно грознее и импозантнее бури, мысль вполне художественна — выполнение ее мне совсем по душе» [50].
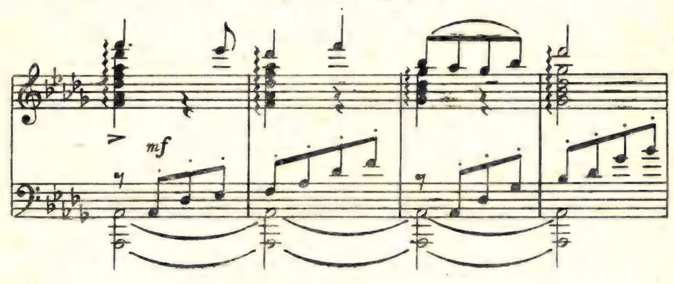
Картину моря сменяет музыкальное изображение дальнейших событий: увлекаемый Морским царем, Садко опускается в морскую бездну. Постепенно перед его взором проясняются картины подводного царства, про-

плывают пляшущие золотые рыбки. Садко начинает играть:





Вслед за плясовой мелодией звучит песня, которой Садко прославляет Морского царя:



Развитие обеих этих тем рисует все сильнее и сильнее убыстряющуюся пляску... Раздается резкий громовой аккорд всего оркестра — это Садко внезапно оборвал струны.

Снова звучит величавая музыка моря.

Композитор остался удовлетворен новым сочинением. «Я в настоящее время отдыхаю и решительно ничего не делаю, ибо «Садко» кончен 30 сентября и уж отдан в переплет,— писал он Мусоргскому.— Скажу вам, что совершенно им доволен, это решительно лучшая моя вещь и даже значительно лучшая... — Итак, «Садко» кончен, и вам, Модест, великое спасибо за идею, которую вы мне подали... Милий решительно доволен «Садкой» и не нашелся сделать никаких замечаний» [51].

Оценка, данная себе Римским-Корсаковым, совершенно справедлива. В «Садко» он впервые выступил как художник с вполне определившимся стилем. Мусоргский тонко подметил все этапы в его творческом развитии: «Вы, Корсинька, в Andante Вашей симфонии показали Вашу милую личность, в Русской увертюре сказали «один бог без греха», в Сербской фантазии показали, что можно писать и скоро, и приятно, а в «Садке» заявите себя художником» [52].

Вскоре после окончания симфоническая картина «Садко» была исполнена в концерте Русского музыкального общества. Одновременно с Римским-Корсаковым Мусоргский тоже работал над программной симфонической картиной под названием «Иванова ночь на Лысой горе». В основу были положены народные поверья о ведьмах, собирающихся ночью на шабаш. Мусоргский набросал такую программу: «Подземный гул нечеловеческих голосов. Появление духов тьмы и, вслед за ними, Чернобога. Величание Чернобога и Черная служба! — Шабаш.— В самом разгаре шабаша раздаются отдаленные удары колокола деревенской церкви; они рассеивают духов тьмы.— Утро» [53].

Мусоргский работал над этим сочинением с любовью и увлечением; «...для меня важная статья — верное воспроизведение народной фантазии, в чем бы она ни проявилась, разумеется, доступном только музыкальному творчеству» [54], — писал он.

Балакирев также в основном тяготел к программным оркестровым сочинениям. Уже первая его «Увертюра на тему испанского марша» сочинена как эпизод из истории Испании.

В начале 60-х годов он написал музыкальную картину для оркестра под названием «1000 лет». Непосредственным поводом к сочинению послужило празднование тысячелетия существования Русского государства. Содержание произведения Балакирев связывал с различными периодами русской истории (см. предисловие к изданию 1887 года):

«...я желал охарактеризовать три элемента нашей истории: язычество, московский уклад и удельно-вечевой элемент,— писал он много лет спустя, при переработке сочинения (во второй редакции переименованного в «Русь»).— Борьба их, выраженная в симфоническом развитии этих тем, и сделалась содержанием инструментальной драмы...». Темами музыкальной картины стали три песни, позднее включенные Балакиревым в его сборник русских народных песен. Первая — «Не было ветру» — величественно проходит в медленном вступлении; звучность его постепенно стихает, уступая место быстрой части. Начальной ее темой является песня «Подойду, подойду», второй — собственная тема композитора, и третьей — хороводная песня «Катенька веселая». Между проведениями тем Allegro вновь возвращается тема вступления, выступая в качестве связующей и, вместе с тем, контрастно оттеняя энергичный склад песни «Подойду» и задорный, исполненный удали характер — «Катенька веселая». Как бы скрепляя развитие, рождающее множество разных и ярких образов, песня «Не было ветру» и завершает произведение, написанное в свободно истолкованной композитором форме: обрамленная вступлением и заключением центральная быстрая часть сохраняет основные контуры сонатности и по структуре основных разделов (экспозиция, разработка, реприза), и по значению в ней песенных тем, предстающих перед слушателем в различных меняющихся образах. В то же время в приемах развития она обнаруживает связь с типичными для народной песни приемами развития: каждая из выбранных Балакиревым песен

проводится вариационно. Это сочинение, раскрывающее образ русского народа, очень высоко оценивалось в кружке.

Центральное место среди программных произведений Балакирева занимает «Тамара». В 60-е годы она была лишь задумана. Композитор часто играл отдельные темы и отрывки будущего сочинения, которое было закончено много лет спустя.

После «Садко» Римский-Корсаков снова взялся за программное сочинение. На этот раз он по совету Мусоргского и Балакирева обратился к красивой восточной сказке «Антар». Ее написал русский литератор и ученый-ориенталист О. И. Сенковский, опираясь на арабские народные сказания.

Антар — имя героя сказки. Люди обидели его, и он, с чувством горького разочарования в душе, покинул их навсегда, удалившись в пустыню. Мучимый голодом, Антар погнался за бегущей газелью. Она быстро мчалась, преследуемая огромной птицей. Защищая газель, Антар смертельно ранит чудовище и затем, утомленный и голодный, засыпает в развалинах дворца. Проснувшись, Антар видит себя во дворце, окруженным роскошью. Владелица дворца — добрая волшебница Гюль-Назар — рассказывает ему, что это ее, обернувшуюся газелью, он спас от преследований злого джина в образе громадной хищной птицы. Как награду пери Гюль-Назар предлагает Антару испытать три сладости жизни: сладость мести, сладость власти и сладость любви.

Все это Римский-Корсаков сделал содержанием первой части. Музыка образно рисует пустыню, самого Антара, бег преследуемой газели, полет огромной птицы, свист брошенного Антаром, рассекающего воздух копья, наконец, Антара в волшебном дворце Гюль-Назар.

Вторая часть, с названием «Сладость мести», изображает картину сражения Антара с врагами. Но Антар не находит утешения и счастья в битвах и победах. Пери дарит ему вторую радость — сладость власти.

«Сладость власти» — третья часть. Первая тема — торжественное, роскошное шествие. Вторая — нежная и томная мелодия. В этой части композитор хотел создать, по его словам, «пышную обстановку восточного

властелина». Но и сладостью власти пресытился Антар.

Четвертая (последняя) часть — «Сладость любви», которую Антар переживает с самой пери Гюль-Назар. Время течет в безоблачном счастье. Но Антар знает, что опять наступит пресыщение и разочарование. Он просит пери отнять у него жизнь, как только это произойдет. С горечью Гюль-Назар выполняет просьбу возлюбленного. Антар засыпает на ее груди сном смерти...

Все четыре части объединены темой главного героя — Антара. Она звучит по-разному: с оттенком разочарования и вопроса в первой части, грозно и воинственно во второй, величественно и торжественно в третьей, лирически-мечтательно в последней. Таким образом четыре части объединяются в одно целое.

В этом произведении, казалось бы столь отдаленном по содержанию от жизни, Римский-Корсаков остается верным принципам правдивого изображения. Сказочные картины восточной жизни он создает, привлекая подлинные алжирские мелодии, которые звучат в первой, третьей и четвертой частях. Три мелодии Римский-Корсаков заимствовал из сборника, которым заботливо его снабдил Бородин.

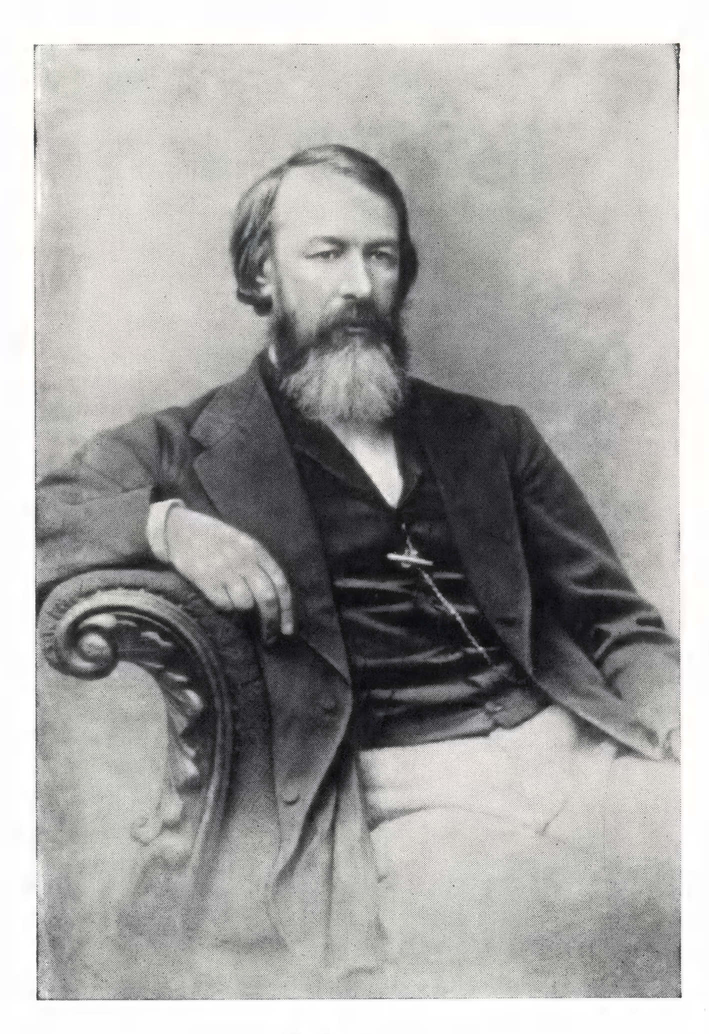
Автор сборника, испанец Франсиско Сальвадор-Даниель, двенадцать лет провел в Алжире, где сам сделал записи подлинных арабских, мавританских и алжирских песен [55]. Тему для четвертой части Римский-Корсаков получил от Даргомыжского, а тот взял ее из исследования русского музыканта и литератора Александра Филипповича Христиановича. Христианович тоже сам побывал в Алжире, сделал нотные записи народных мелодий, зарисовки музыкальных инструментов и включил их в свою книгу об арабской музыке, о которой и до наших дней упоминают арабские словари и энциклопедии [56].

Композиторы Могучей кучки обычно очень серьезно и подробно изучали материалы, относящиеся к выбранной теме. Мусоргский, сочиняя «Иванову ночь на Лысой горе», перечитал немало различных книг о народных суевериях и т. п.

Деятельно помогал в подборе материалов В. В. Ста-



А. П. Бородин



В. В. Стасов

сов. К его услугам были богатства Публичной библиотеки, в которой он служил, и он никогда не жалел времени, если нужно было помочь товарищам. Когда Балакирев сочинял музыку к «Королю Лиру», Стасов пересматривал груды разных сборников, выписывал мелодии старинных английских песен; некоторые из них композитор включил в свою партитуру [57].

Народная музыка не только питала творчество композиторов Могучей кучки красивыми темами, она помогала им делать свои произведения правдивыми в смысле национальных или исторических особенностей. Именно поэтому Римский-Корсаков, сочиняя «Антара», не прошел мимо народной музыки.

Так шло в балакиревском кружке создание русской классической симфонической музыки, так прокладывались пути к будущей русской классической опере. Однако главным была все же опера. О ней больше всего писали, думали, говорили. Балакирев с живым интересом участвовал во всем, что касалось оперного творчества. Как и его друзья, он отдавал себе отчет в условности оперного жанра, сознавал, что оперу нужно писать по-новому, стремясь с возможно бо́льшим правдоподобием воспроизводить смысл, заложенный в тексте, выявляя развитие действия. Сам он в течение нескольких лет увлекался замыслом сказочной оперы «Жар-птица», сделал для нее несколько набросков, но эта работа так и осталась в числе незавершенных, и Балакирев ни одной оперы не написал [58]. Зато он постоянно думал об оперных темах для своих друзей. Бородину, например, Балакирев предложил писать оперу на сюжет драмы из времен царствования Ивана Грозного «Царская невеста», принадлежащей перу современника композиторов Могучей кучки, русского поэта и драматурга Л. А. Мея.

Прослушивая еще в начале сочинения первые наброски «Антара», Балакирев все больше и больше убеждался в том, что Римскому-Корсакову осталось сделать буквально один шаг до того, чтобы темы и образы его инструментальных сочинений «перешли на сцену» и начали новую жизнь в виде действующих лиц оперы. Балакирев подумывал о том, на какую тему писать

оперу Римскому-Корсакову, советовался с Мусоргским, отлично знавшим русскую литературу.

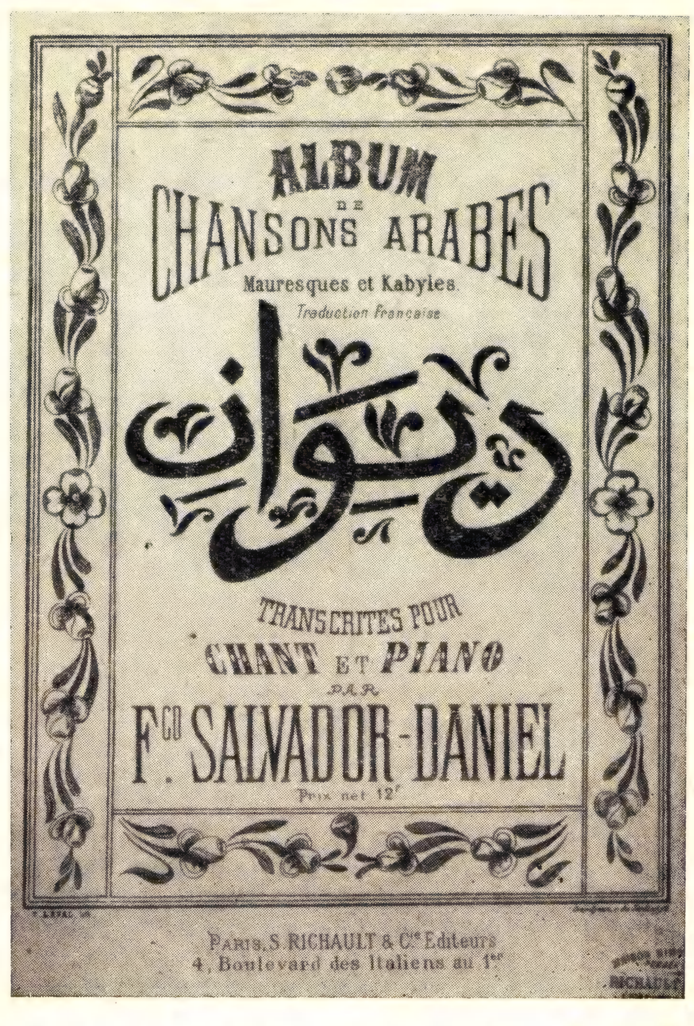
До сих пор в кружке Балакирева считалось, что прирожденный оперный композитор — Ц. А. Кюи. Он первым из пяти товарищей взялся за сочинение оперы и уже несколько лет работал над сюжетом, который ему также подсказал Балакирев. Это была трагедия Г. Гейне из шотландской жизни. Все остальные принимали горячее участие в его работе. Это было еще до того, как Даргомыжский начал писать своего «Каменного гостя», и перед балакиревцами впервые встал вопрос о бережном отношении к тексту, о выявлении в музыке драматического действия. Наблюдая за работой друга, увлекаясь ею, они считали, что Кюи создает новаторскую оперу.

«Вильям Ратклиф», явившийся плодом семилетнего труда композитора, имел большое историческое значение. В нем Кюи в известной степени осуществил те требования, которые предъявлялись к опере в балакиревском кружке. Ему удалось создать выразительный мелодический речитатив нового типа, декламационный стиль завершенных вокальных номеров, яркие музыкальные характеристики.

Когда опера была поставлена на сцене императорского театра, Римский-Корсаков поместил рецензию в газете «Санкт-Петербургские ведомости»; давая очень высокую оценку сочинению товарища, он писал: «Музыкальная драма должна быть ведена именно так, как ведены эти сцены» [59], иными словами, возводил «Ратклифа» в значение образца, которому должен следовать каждый композитор, который будет писать оперу.

Однако произведение Кюи не выдержало испытания временем. Содержание, заимствованное из юношеской романтической трагедии Гейне, где действовали роковые силы, совершались кровавые преступления, нагромождались таинственные события, оказалось чуждым русской публике 60-х годов [60]. С другой стороны, бесспорные музыкальные достоинства оперы померкли при сравнении с появившимися позже гениальными произведениями Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова.

Для самого Кюи опера «Вильям Ратклиф» оказалась


ALBUM
DE
CHANSONS ARABES
Mauresques et Kabyles
Traduction Française
ديوان
TRANSCRITES POUR
CHANT ET PIANO
PAR
F^co. SALVADOR-DANIEL
Prix net 12^f
PARIS, S. RICHAULT & Cie Editeurs
4, Boulevard des Italiens au 1er

Альбом арабских, мавританских и кабильских песен
Ф. Сальвадора-Даниеля
Титульный лист

наивысшим достижением на его творческом пути. После этого он написал еще несколько оперных произведений, но в них ему не удалось сказать нового слова.

Вообще, со временем Кюи начал все более и более отходить от позиций балакиревского кружка. Его дарованию, сравнительно скромного масштаба, легче было проявлять себя в небольших романсах и фортепианных пьесах салонно-чувствительного склада. В отношении же русской классической музыки Кюи играл значительную роль, выступая в печати в качестве музыкального критика и пропагандируя творческие принципы Могучей кучки [61].

Несмотря на то, что сами они в творчестве переросли достижения «Ратклифа», несмотря на вскоре появившиеся оперы Чайковского, товарищи Кюи и по прошествии многих лет продолжали восхищаться его оперой, считая ее высокоталантливым творением. Это понятно. «Вильям Ратклиф» был оперным первенцем кружка, связанным с незабываемым для Балакирева и Стасова, Римского-Корсакова и Бородина дорогим временем.

Бородин был очень занят работой в Медико-хирургической академии, но все же занимался музыкой. Днем время уходило на работу в лаборатории, на чтение лекций, которые Бородин проводил захватывающе-увлекательно, а немногие часы вечернего досуга отдавались сочинению.

Так же, как это было с Мусоргским и Римским-Корсаковым, Балакирев сначала руководил занятиями Бородина. Так же, как им в свое время, он и Бородину посоветовал взяться за сочинение симфонии. До встречи с Балакиревым ученый-химик не придавал серьезного значения своим музыкальным сочинениям. Он всегда с самозабвением слушал музыку, принимал участие в ее исполнении, кое-что писал сам, но никогда не думал о музыке как о профессии. «Мне кажется, что я был первым человеком, сказавшим ему, что настоящее его дело — композиторство» [62],— вспоминал потом Балакирев.

Очевидно, создание национальной русской симфонии Балакирев ощущал как задачу не менее важную, чем создание русской оперы или программной музыки. Он и сам в первые годы существования своего кружка думал о сочинении симфонии. Среди многочисленных балакиревских замыслов 60-х годов было три симфонии: первая, не имеющая программы, вторая, задуманная под впечатлением поездок 1862 и 1863 годов на Кавказ—трехчастная программная симфония «Мцыри», и третья, тоже программная, четырехчастная симфония «Русь». Замыслы эти отразили, с одной стороны, стремление Балакирева к созданию циклической симфонии, с другой, его тяготение к программной музыке. Более близким ему оказалось второе. Что же касается задуманных симфоний, то практически он работал лишь над первой: делал эскизные записи, а больше показывал друзьям, импровизируя за роялем; в отрывках будущего произведения значительное место занимали русские народные песни [63]. Для второй и третьей симфоний существовали только наброски программ [64].

В русской музыке еще не существовало симфонии; ее не создали ни Глинка, ни Даргомыжский.

Мусоргский в своих учебных работах не пошел дальше отдельных набросков; другие замыслы увлекали его фантазию. Симфония Римского-Корсакова, законченная автором и исполненная публично, не стала значительной вехой ни в его творчестве, ни тем более в истории музыки. Завершить свою чудесную первую симфонию Балакирев нашел в себе силы лишь через много лет.

И вот эта же задача встала перед Бородиным. Он взялся за ее решение сосредоточенно и целеустремленно. Его не манили литературные образы и необычные формы, не смущала необходимость направлять творческую фантазию, подчиняя ее логике классических норм, пропорций и законов. Напротив, все давалось легко.

Далеко не одинаковыми путями идет в искусстве новаторство. Создатель художественного произведения может задумать его в небывалом облике, но он может прийти к новому и не отрекаясь от старых форм, а преобразуя их как бы изнутри.

Один путь — это путь Глинки в «Руслане и Людмиле», «Камаринской» и Испанских увертюрах, Даргомыжского в «Каменном госте», Мусоргского в вокальных сценах, Римского-Корсакова в «Садко» и «Антаре». Так появились новые оперные — эпический и речитативный — жанры, новые симфонические формы, новые, отличные от романсов образцы сольной вокальной музыки.

Другой путь легко представить, обратившись к примеру из литературы. «Война и мир» Л. Толстого, создававшаяся в 60-е годы, называется романом. Не ставя перед собой задачи преобразования жанра, писатель насытил его необычным для романа содержанием: показал жизнь и отношения не только героев, но и жизнь целого общества, отдельных представителей его различных слоев, нарисовал величественные картины исторических сражений и поставил глубокие философско-исторические вопросы. Раздвинув «изнутри» обычные пределы романа, Толстой создал величественную эпопею, прославившую русский народ.

Именно этим путем шел Бородин, воздвигая стройное здание своей симфонии. Темы ее не были заимствованы из народных песен, но в них ощущалось кровное родство с русским народным творчеством и с народной музыкой Востока. Развитие их было неповторимо свежим, а вся симфония в целом — мощной и гармоничной. При прослушивании ее совсем не ощущалось, что автор писал ее несколько лет, урывками, иногда с долгими перерывами. И никто бы не сказал, что первая симфония была первым оркестровым произведением композитора.

Сезон 1867/68 года принес большие перемены. Даргомыжский был назначен председателем Русского музыкального общества.

Русское музыкальное общество официально находилось под покровительством двора, в частности, великой княгини Елены Павловны. Хотя у художественного руководства стояли передовые музыканты, а исполнителями были превосходные артисты, «высшие сферы»

пытались влиять на деятельность Общества, ограничивая ее просветительскую сущность.

С назначением Даргомыжского многое изменилось. Он был уже немолод, силы его подточила болезнь, но и на склоне лет этот выдающийся музыкант попытался помочь молодым друзьям-композиторам. Даргомыжский был свидетелем их творческих успехов, видел плодотворную деятельность Бесплатной музыкальной школы, великолепные данные Балакирева-дирижера и, преодолев сопротивление высокопоставленной покровительницы, настоял на приглашении в Русское музыкальное общество нового дирижера — Балакирева.

В течение двух сезонов концерты Общества шли под его управлением, и многое за это время изменилось в программах, где теперь широко было представлено творчество композиторов Могучей кучки. Дошла очередь и до первой симфонии Бородина. Исполнение состоялось 4 января 1869 года.

Балакирев готовился к выходу на эстраду. Автор чувствовал себя так, будто ему приходится держать ответственный экзамен. Волнуясь не менее, чем он, сидели в зале Стасов, Римский-Корсаков, Мусоргский и Кюи. Тяжело больной уже в это время, Даргомыжский не мог присутствовать на концерте.

Позже Балакирев вспоминал об этом вечере: «Наконец роковой вечер настал, и я вышел на эстраду дирижировать Es-dur'ную симфонию Бородина. Первая часть принята была со стороны публики холодно. По окончании ее немного похлопали и умолкли. Я испугался и поспешил начать Scherzo, которое прошло бойко и вызвало взрыв рукоплесканий. Автор был вызван. Публика заставила повторить Scherzo. Остальные части также возбудили горячее сочувствие публики и после финала автор был вызван несколько раз... Умирающий Даргомыжский с нетерпением ожидал известия о том, как прошел концерт, но, к сожалению, никто из нас после концерта к нему не заехал, боясь тревожить больного поздно ночью»[65].

Решили пойти с радостными вестями к Даргомыжскому утром. Но оказалось, что уже поздно. Даргомыжский скончался в пять часов утра.

Композиторы Могучей кучки ощущали, что Даргомыжский видел в них своих преемников. «Если я умру,— не раз говорил он в последний год жизни,— то Кюи докончит «Каменного гостя», а Римский-Корсаков его наинструментует» [66].

Этим композиторам можно было доверить такое ответственное дело. В их руках находилась судьба русской музыки. Балакирев за последнее время написал великолепную виртуозную фантазию для рояля на две восточные темы «Исламей», создал тонко-выразительные романсы, Римский-Корсаков работал над «Псковитянкой», Мусоргский — над «Борисом Годуновым». Окрыленный удачным исполнением своей первой симфонии, Бородин отдался новым замыслам. Балакирев считал, что эта удача решила судьбу Бородина: «Успех сильно подействовал на него, и тогда же он принялся за сочинение второй симфонии h-moll, чувствуя в музыке настоящее свое призвание» [67].

Могучая кучка русских композиторов смело и уверенно шла к вершинам своего творчества.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Бородин пытался сочинять оперу. Но работа явно не клеилась. И причина крылась совсем не в занятости. Ведь сочинение первой симфонии также шло урывками, растянулось на несколько лет, но мысли о ней, внутренняя работа композитора продолжались непрестанно. Балакирев, придумавший для Римского-Корсакова «Псковитянку» Мея, посоветовал Бородину взять для оперы другую драму того же автора — «Царскую невесту». Подчиняясь желанию руководителя, Бородин начал понемногу сочинять. Он написал хор пирующих буйных опричников — это вышло удачно — и стал обдумывать оперу дальше. В воображении возникали звучания и смутно представлялись все больше массовые сцены. Нет, не это нужно было в задуманной опере.
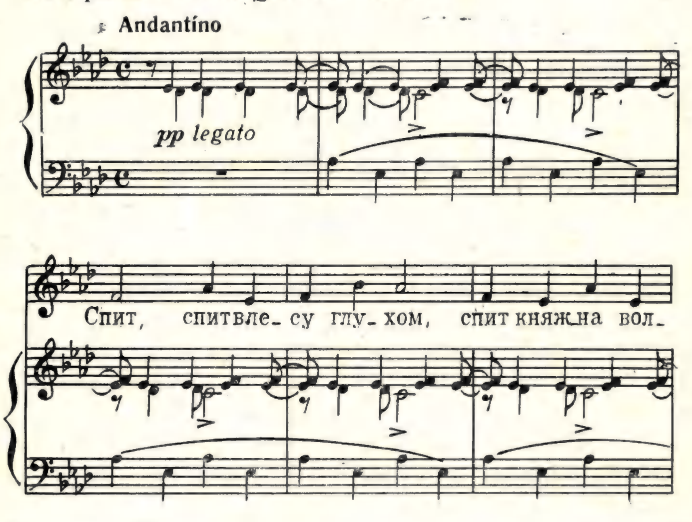
«Царская невеста» — повествование о том, как злая царская воля сгубила скромную, счастливую русскую девушку. Героиня оперы — женственная и нежная Марфа, насильно разлученная с женихом и обреченная в жены Ивану Грозному,— гибнет в царском дворце. Рядом с ней в отчаянной борьбе за свое счастье погибает другая женщина — гордая и страстная Любаша, покинутая царским приближенным Григорием Грязным, который тоже пленился кроткой красавицей Марфой. Сюжет благодарный для музыканта. Но разрушенное счастье, сломанная жизнь, бессильная против
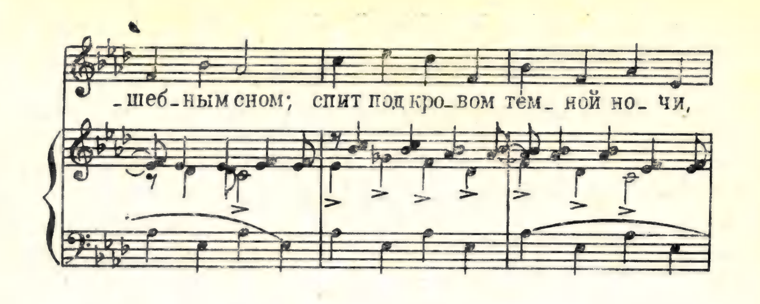
бездушного, неумолимого, как сама судьба, жестокого царского произвола,— все это сразу же исчезало, как только Бородин переключался на другую работу. Музыкальные мысли и образы не преследовали его в часы лабораторных занятий и на лекциях. Писать оперу хотелось, и непременно на русский сюжет, но нужно искать что-то другое, что взволнует и вдохновит, как мысль о создании первой симфонии.
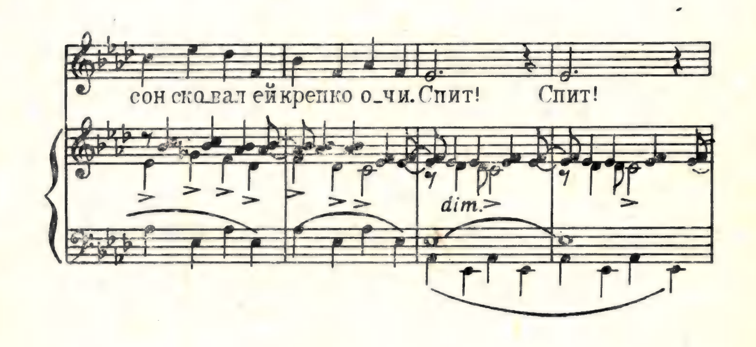
Поисками оперного сюжета был озабочен и Стасов, к которому Бородин обратился за помощью. Но даже для него, обычно сразу же удачно угадывающего, что именно нужно, это оказалось не так просто. Многое он перечитал и пересмотрел, предлагал Бородину то одно, то другое, но никак не мог угодить, и снова искал, и снова думал.
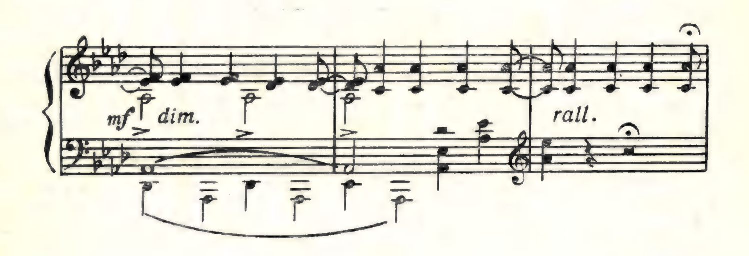
Мысль эта занимала Стасова постоянно — и не только в часы службы, когда в его распоряжении находились богатства Публичной библиотеки в виде десятков, сотен, а если нужно, то и тысяч источников. Вечерами садился он за рояль и проигрывал сочинения друга, вслушиваясь и вдумываясь в них, сопоставляя с тем, что он прочитал днем.

Вот романс «Спящая княжна»:









Мерная, убаюкивающая мелодия; в аккомпанементе — какая-то застылость. Картина глубокого сна...

Вдруг эта картина меняется:

> Вот и лес глухой очнулся,
> С диким смехом вдруг проснулся

Ведьм и леших шумный рой
И промчался над княжной.
Лишь княжна в лесу глухом
Спит все тем же мертвым сном.
Спит! Спит!
Слух прошел, что в лес дремучий
Богатырь придет могучий,
Чары силой сокрушит,
Сон волшебный победит
И княжну освободит, освободит!
Но проходят дни за днями,
Годы идут за годами:
Ни души живой кругом,
Все объято мертвым сном!
Так княжна в лесу глухом
Тихо спит глубоким сном.
Сон сковал ей крепко очи,
Спит она и дни, и ночи
Спит. Спит. И никто не знает, скоро ль
Час настанет пробужденья.
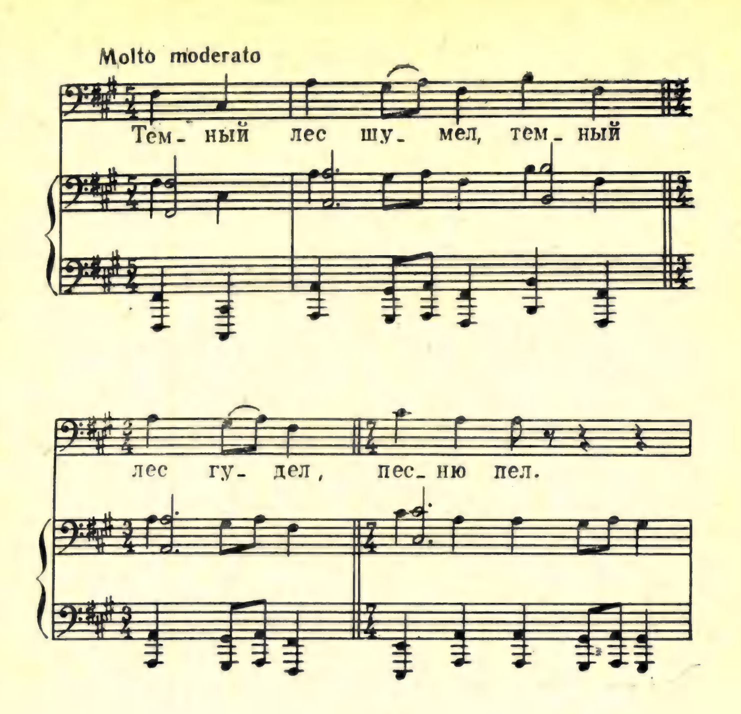
Музыка чутко следует за текстом. Слова «Спящей княжны» Бородин писал сам. Образ красавицы, усыпленной злыми силами, часто встречается в русских народных сказках.

Стасов вспоминает, что покойный Даргомыжский указывал на сходство романса Бородина со сценой оперы Глинки «Руслан и Людмила», где тоже есть картина волшебного сна героини.

И в музыке отчетливо обнаруживается сходство. Дважды — когда речь заходит о наступающем в лесу пробуждении и о могучем богатыре, который должен освободить княжну, — басовый голос в аккомпанементе движется вниз решительными четкими шагами, совсем как оркестровая тема волшебника Черномора в опере Глинки.

Романс Бородина — не просто фантастическая картинка. Слушая его, многие современники догадывались, что автор вложил в свое произведение более глубокий, аллегорический смысл. В образе спящей княжны они видели скованную Россию, которая ждет своего освобождения.

Перед Стасовым следующая вещь — «Песня темного леса» — и тоже на собственные слова Бородина:



Мелодию ведет низкий голос, а аккомпанемент придает ему еще бо́льшую мощь, усиливая ту же мелодию. Слова, написанные в былинной манере, говорят о необъятных богатырских народных силах.

Вот какие образы волнуют Бородина, вот какие темы манят его творческое воображение! Вероятно, и оперу ему нужно писать о родной земле, о ее защитниках-богатырях, где он сможет развернуть такие же широкие картины, как Глинка в «Руслане и Людмиле».

Многое стало ясно Стасову, и как он радовался, когда наконец нашел для Бородина сюжет, который пришелся ему по душе. Это было «Слово о полку Игореве» — замечательное древнерусское повествование безвестного автора конца XII века о нашествии половцев на Русскую землю, о беспримерных подвигах русской дружины.

Не теряя времени, Стасов набросал план будущей оперы и послал его Бородину. Тот отвечал взволнованным письмом:

«Не знаю, как и благодарить Вас, добрейший Владимир Васильевич, за такое горячее участие в деле моей будущей оперы. Я хотел сам быть у Вас, да не удалось. Ваш проект так полон и подробен, что все выходит ясно, как на ладонке... Мне этот сюжет ужасно по душе. Будет ли только по силам? Не знаю. Волков бояться — в лес не ходить. Попробую» [1].

Началась горячая пора творческой работы. Бородин брал у Стасова летописи, нужные ему книги, сам писал тексты для отдельных номеров, которые уже начал понемногу сочинять. Одновременно те же образы — сильные, могучие — звали его к созданию новой симфонии.

О второй симфонии Бородину думалось легко. Зато работа над оперой быстро стала затруднять. Нужно было написать либретто, три больших развернутых действия с ариями, речитативами, хорами, плясками, увертюрой. Не трудность творческой задачи, а условия работы были сложными. Писать оперу с большими перерывами, от случая к случаю — когда будет оставаться время от лаборатории и лекции, — без возможности длительно сосредоточиваться на композиции, показалось Бородину непосильным. Не прошло и года с того дня, как он горячо благодарил Стасова за сюжет, за участие в замысле, а теперь вдруг решил отказаться от «Князя Игоря».

«Куда мне, в самом деле, связываться с оперою, — писал он жене. — Труд и потеря времени громадная; постановка неверна еще; да если и поставят, то где мне возиться с целым ворохом мелких хлопот, неприятностей, с дирекцией, с артистами, с репетициями и пр. ...Наконец, сделать либретто, удовлетворяющее и музыкальным и сценическим требованиям, — не шутка. У меня на это не хватает ни опытности, ни уменья, ни времени... Притом же я по натуре лирик и симфонист, меня тянет к симфоническим формам. Пока подожду и буду писать, что будет писаться, не задаваясь никакой большой задачею» [2].

Выходившие из-под пера композитора отрывки музыки были отмечены печатью зрелости и оригинальности, и едва ли кто-нибудь мог предположить, что сочинение оперы дается ему не просто. Друзья радостно встречали каждый вновь написанный номер, поэтому охлаждение Бородина к замыслу «Князя Игоря» глубоко огорчило их.

У композитора, конечно, были и иные причины отказа, а не только те, что он изложил в письме, по скромности сославшись на недостаток времени, умения и опытности.

Подобно тому, как в области симфонической музыки Бородин избрал свой путь, так и в оперном творчестве он испытывал тяготение к иному типу драматургии, чем тот, который был признанным в балакиревском кружке. Там общее восхищение вызывали речитативно-ариозный стиль «Ратклифа», музыкально-декламационная основа «Каменного гостя»; именно с таким направлением связывалось у балакиревцев представление о музыкальном воплощении жизненной правды. Бородин же был мастером крупных форм. Но если в симфонии — обязательном первом творческом задании, которое давал Балакирев каждому из своих начинающих товарищей, — ему было легко творчески развернуться, то относительно оперы пришлось бы противопоставлять мнению всего кружка свое, в котором, едва приступив к «Князю Игорю», он и сам мог быть еще не вполне уверенным.

Больше всех по поводу случившегося сокрушался Стасов. Он видел, что Бородин создает для «Князя Игоря» сильную, яркую музыку, он уже представлял себе будущую оперу, и отказ продолжать так блестяще начатое сочинение был воспринят им как страшное несчастье для русской музыки; пробовал он переубеждать композитора, доказывать, что тот неправ, но ничто не помогло, и Стасов был неутешен. Ведь товарищи Бородина — Римский-Корсаков, Мусоргский — сделали за это время так много. Мусоргский уже кончил оперу, у Римского-Корсакова бо́льшая часть написана, и конец был ясно виден.

Римский-Корсаков после сочинения «Антара» при-

нялся за «Псковитянку». Содержание этой оперы следующее.

Действие происходит в древнем русском городе — вольном Пскове во время царствования Ивана Грозного. События личной жизни героев тесно сплетены с историческими событиями.

В семье псковского наместника князя Юрия Токмакова воспитывается девушка — Ольга, которую все считают его дочерью. На самом деле она — дочь умершей свояченицы князя и царя Ивана Грозного. Укрывая от гнева мужа свою сестру, невеста Юрия Токмакова «взяла грех на себя» и сказала, что Ольга — ее дочь. Девушка выросла, ничего не зная о своем происхождении, считая Токмакова родным отцом, а его жену — свою тетку — матерью.

Ольга просватана за боярина Матуту, но любит другого — бедного посадничьего сына, Михайлу Тучу. Она тайно встречается с ним, надеясь уговорить отца отказать Матуте.

Из случайно услышанного разговора Юрия Токмакова с Матутой Ольга узнает, что она дочь сестры той, которую считала матерью, а кто отец — неизвестно.

В Псков доходят тревожные вести. В вольный город идет царь Иван Грозный. Наместник предлагает встретить царя хлебом-солью. Туча не согласен покориться, отказаться от старинных вольностей. Он становится во главе молодых псковичей, которые решают покинуть город.

Иван Грозный прибывает во Псков. По совету Юрия Токмакова жители встречают царя. Здесь же Ольга, грустная с тех пор, как узнала семейную тайну, связанную с ее рождением. В тереме ее мнимого отца принимают Ивана Грозного. Он догадывается, что Ольга — его дочь: так велико ее сходство с матерью. И Ольга сразу же чувствует к царю непонятную ей самой горячую любовь и нежность.

Оставшись наедине с Токмаковым, царь узнает от него, что Ольга — дочь Веры, умершей свояченицы князя. Грозный окончательно убеждается в том, что он отец Ольги. Он тронут и взволнован и решает не подвергать Псков разгрому.



М. П. Мусоргский



Ц. А. Кюи

Ольга с девушками отправляется в Печерский монастырь на богомолье. Нарочно отстав от подруг, она поджидает Михайлу Тучу, скрывшегося с псковской вольницей в лесах. Молодые люди встречаются, Ольга уговаривает Михайлу вернуться во Псков, а он, не желая смириться перед царем Иваном, зовет ее бежать вместе с ним из Пскова. Ольга соглашается, но в это время на нее набрасываются слуги боярина Матуты, ранят Михайлу Тучу и похищают девушку. Матута, зная, что Ольга просватана за него против воли, от самого Пскова следил за ней. Но и за Матутой следят также приближенные Ивана Грозного, ставка которого расположена возле Пскова.

Иван Грозный все время думает об Ольге с глубокой нежностью. Узнав, что его слуги поймали Матуту, похитившего Ольгу, царь разгневан на него. Но хитрый боярин ловко повертывает рассказ так, что Грозному становится известно о свидании Ольги с «ослушником воли царской» Михайлой Тучей.

Ольга доставлена в ставку царя. Чувствуя к нему безграничное доверие, она не скрывает своей любви к Михайле Туче, просит его помиловать, а ее защитить от нелюбимого и коварного Матуты. Царь до глубины души тронут доверчивой откровенностью девушки, которая признается, что с детских лет привыкла его любить.

Туча с товарищами нападает на царскую ставку, чтобы освободить Ольгу. Царь приказывает опричникам перестрелять вольницу, а главаря взять живым. В сражении вольница разбита. Ольга, слыша голос Тучи, выбегает из шатра, ее убивает шальная пуля. Михайло Туча бросается в реку. Иван Грозный потрясен смертью Ольги, которой не успел сказать, что он ее отец.

Собираются жители Пскова. Они оплакивают падение своего города и гибель юной псковитянки.

Сочинивший до «Псковитянки» несколько крупных произведений для оркестра, Римский-Корсаков и в опере написал немало великолепной инструментальной музыки. Это прежде всего большая развитая увертюра.

Личный и общественно-исторический конфликт, который развертывается в опере, раскрывается в увертюре на основе трех тем — характеристик главных действующих лиц: темы умного, но жестокого правителя Ивана Грозного, темы молодого бунтаря Михайлы Тучи и темы нежно любящей Ольги.

В «Псковитянке» Римского-Корсакова замечательны антракты. Очень ярко написано оркестровое изображение колокольного звона и музыкальный портрет героини оперы [3].

Одновременно с Римским-Корсаковым и Мусоргский писал оперу «Борис Годунов». Мысль об опере на сюжет трагедии Пушкина подал композитору В. В. Никольский, историк и филолог, профессор Александровского лицея. С Никольским, как и со многими интересными людьми своего времени, Мусоргский познакомился в период жизни в «коммуне».

Когда возникла идея «Бориса Годунова», Мусоргский еще работал над «Женитьбой» Гоголя, но искусственность замысла становилась ему все более и более очевидной. В такой опере не будет ни развернутых картин, ни больших хоровых сцен, а именно народные (значит, и хоровые) сцены привлекали его, когда он писал оперу по роману Флобера «Саламбо». Сочинение «Женитьбы» интересно лишь постольку, поскольку музыка здесь должна передавать выразительность прозаического разговора. Сам Мусоргский очень быстро решил, что «Женитьба» для него нечто вроде учебной работы; «...«Женитьба» — это клетка, в которую я засажен, пока не приручусь, а там на волю» [4], — писал он Л. И. Шестаковой. Дальше первого действия он так и не пошел.

Совет Никольского воспламенил Мусоргского. Он чувствовал, что содержание пушкинской трагедии, основанной на событиях русской истории начала XVII века, является животрепещущим и для современности. Противопоставление самодержавной власти народу в XIX веке ничуть не стало менее острым. Показать родную страну в годину тяжких испытаний, когда на ее

национальную независимость посягали иностранные захватчики — поляки, показать народные силы — это ли не благодарная задача для художника!

А в центре — такая сложная, противоречивая личность, как Борис Годунов. С одной стороны, им владеет безудержное властолюбие, толкнувшее на убийство малолетнего наследника ради того, чтобы самому завладеть царским престолом, с другой — душу Бориса переполняют глубоко человеческие чувства. Достигнув власти, он не находит счастья и покоя. Страшные мучения совести терзают Бориса. Народ проклинает царяубийцу.

Композитор горячо взялся за работу.

Мусоргскому не удавалось целиком все свои силы посвятить музыке, как он хотел, когда уходил в отставку. Материальное положение его было непрочным, и гениальному композитору пришлось стать чиновником ради куска хлеба. Для основного его жизненного дела — композиторства — приходилось использовать то время, которое оставалось от переписывания бумаг в департаменте...

Однако в период сочинения «Бориса Годунова» силы Мусоргского были крепки, творческое горение удесятеряло их.

Несмотря на то, что немало времени отнимала служба, дело быстро продвигалось вперед.

Композитор сам писал либретто. Из двадцати трех картин пушкинской трагедии нужно было выбрать те, которые войдут в оперу, отдельные сцены предстояло объединить. Ведь в опере картины не могут меняться очень быстро. Это получилось у Мусоргского довольно легко, тем более, что, сосредоточив внимание на Борисе, его страданиях, его взаимоотношениях с народом, композитор совсем не думал о том, чтобы показать в опере врагов Русского государства — польскую знать, дочь сандомирского воеводы Марину, которую поляки используют для достижения своих целей.

Законченная менее чем за полтора года, опера первоначально состояла из четырех действий и семи картин. Но в числе действующих лиц не было ни Марины, ни вообще польских картин [5].

Мусоргский чувствовал себя удовлетворенным своей работой и надеялся увидеть оперу на сцене Мариинского театра. Он часто показывал ее в кругу друзей, которые понимали, какое великое произведение создал композитор, и разделяли его надежды.

В то время судьба репертуара находилась в руках так называемого оперного комитета, в обязанности которого входило выносить суждение о постановке на сцене новых опер. В случае положительного отзыва опера поступала в дирекцию театра, где и решался окончательный вопрос о ее судьбе.

Мусоргский сдал в театр партитуру «Бориса Годунова». Через несколько месяцев ему сообщили, что мнение, высказанное комитетом, неблагоприятно. За исключением главного дирижера театра Э. Ф. Направника, комитет состоял из недостаточно культурных музыкантов, и им не под силу было увидеть гениальность новой оперы, к тому же с явно противосамодержавной направленностью. Последнее соображение, разумеется, не было открыто высказано композитору. В своем отказе комитет сослался на то, что в опере нет большой женской роли. Мусоргский был потрясен. Друзья по кружку тоже возмущались ограниченностью, которую проявил оперный комитет. Так постиг великого композитора первый незаслуженный удар.

Летом 1871 года в жизни Римского-Корсакова произошло неожиданное для него событие: его посетил только что назначенный директором Петербургской консерватории М. П. Азанчевский и предложил ему стать профессором. Новый руководитель высшего музыкального учебного заведения предполагал поручить Римскому-Корсакову классы композиции и инструментовки и дирижирование студенческим оркестром. Понятно, что Римский-Корсаков — молодой композитор, сам не прошедший систематической школы, — растерялся и сразу не мог дать определенного ответа. Он уже был автором первой симфонии, «Садко» и «Антара», а в данное время работал над оперой «Псковитянка». Произведения его звучали в концертах, успех сопут-

ствовал их исполнению. Чутье гениального музыканта помогало ему практически овладеть многим; он постиг и музыкальную форму, и оркестровку, и приемы сочинения, миновав школьную основу. Но именно эти школьные основы он и должен был бы преподать своим консерваторским ученикам.

Композитор, создавший сложные симфонические партитуры, работающий над оперой, порой не был знаком с элементарной терминологией, не знал самых азов. Система, по которой обучались композиторы Могучей кучки, — сразу ставилась ответственная задача, под руководством Балакирева и в товарищеских обсуждениях решались все сложности — такая система была под силу только гениям. В консерваторской аудитории Римского-Корсакова встретят люди разных дарований и всех нужно будет подготовить к полезной профессиональной деятельности, постепенно ведя их от овладения начальной грамотой к высотам мастерства...

Как и всегда в ответственных случаях, Римский-Корсаков решил посоветоваться с друзьями. Сообща решили, что предложение следует принять: это даст возможность оказывать влияние на воспитание музыкальной молодежи, проводить возможно шире принципы балакиревского кружка. И Римский-Корсаков согласился.

«Если б я хоть капельку поучился, — вспоминал он об этом по прошествии длительного времени, — если б я хоть на капельку знал более, чем знал в действительности, то для меня было бы ясно, что я не могу и не имею права взяться за предложенное мне дело, что пойти в профессора было бы с моей стороны и глупо, и недобросовестно» [6]. Но как раз в отношении добросовестности Римский-Корсаков всегда был человеком безупречным. Он начал учиться тем самым основам, которым учил своих учеников. Вот как он рассказывал об этом впоследствии с подкупающей прямотой и правдивостью: «Взявшись руководить консерваторскими учениками, пришлось притворяться, что все, мол, что следует, знаешь, что понимаешь толк в их задачах. Приходилось отделываться общими замечаниями, в чем помогал личный вкус, способность к форме, понимание

оркестрового колорита и некоторая опытность в общей композиторской практике, а самому хватать на лету сведения от учеников... Мне помогало то, что никто из учеников моих на первых порах не мог себе представить, чтобы я ничего не знал, а к тому времени, когда они могли начать меня раскусывать, я уже кое-чему понаучился... Итак, незаслуженно поступив в консерваторию профессором, я вскоре стал одним из лучших ее учеников, а может быть, и самым лучшим, — по тому количеству и ценности сведений, которые она мне дала» [7].

В ту осень, когда Римский-Корсаков стал профессором консерватории, он поселился в одной комнате с Мусоргским. Мусоргский уже оправился от переживаний, связанных с отказом принять «Бориса Годунова» к постановке, и вновь работал над оперой, улучшая ее и дополняя.

Как могли жить в одной комнате два композитора, каждый из которых сочинял большую оперу и должен был много времени проводить за роялем? Казалось бы, что это очень трудно, почти невозможно. А между тем оба они — и Римский-Корсаков и Мусоргский — сохранили об этом времени самые лучшие воспоминания.

«Наше житье с Модестом было, я полагаю, единственным примером совместного житья двух композиторов, — писал Римский-Корсаков. — Как мы могли друг другу не мешать? А вот как. С утра часов до 12 роялем пользовался обыкновенно Мусоргский, а я или переписывал или оркестровал что-либо, вполне уже обдуманное. К 12 часам он уходил на службу в министерство, а я пользовался роялем. По вечерам дело происходило по обоюдному соглашению... В эту осень и зиму мы оба много наработали, обмениваясь постоянно мыслями и намерениями. Мусоргский сочинял и оркестровал польский акт «Бориса Годунова» и народную картину «Под Кромами». Я оркестровал и заканчивал «Псковитянку» [8].

Навещал дружно живущих вместе композиторов и Бородин. Оставив «Князя Игоря», он работал над второй симфонией. Помня успех его первой симфонии, все с интересом следили за сочинением второй. Боро-

дин показывал все, что успевал написать. «Только что пришел от Корсиньки и Модиньки,— сообщает он жене. — Показывал им партитуру симфонии. Разумеется, они очень довольны. Они мне также показывали свои партитуры оперные» [9].

Умный и проницательный Бородин тотчас подметил, что, живя вместе, оба композитора, незаметно для себя, положительно влияют друг на друга. В одном из писем к жене он сообщает: «...Модинька с Корсинькой, с тех пор, как живут в одной комнате, сильно развились оба. Оба они диаметрально противоположны по музыкальным достоинствам и приемам; один как бы служит дополнением другому. Влияние их друг на друга вышло крайне полезное» [10].

Посещал композиторскую квартиру и Стасов: «Никогда не забуду того времени, когда они, еще юноши, жили вместе в одной комнате, и я, бывало, приходил к ним рано утром, заставал их еще спящими, будил их, поднимал с постели, подавал им умываться, подавал им чулки, панталоны, халаты или пиджаки, туфли, как мы пили вместе чай, закусывая бутербродами с швейцарским сыром... И тотчас после этого чая мы принимались за наше главное и любезное дело, музыку, начиналось пение, фортепиано, и они мне показывали с восторгом и великим азартом, что у них было сочинено и понаделано за последние дни, вчера, третьего дня» [11],— вспоминал он.

Мусоргский, когда пришло время каждому отдельно устраивать свою жизнь, подарил Римскому-Корсакову свою фотографию, написав на ней:

«Про наше совместное житье-бытье да будет добром помянуто, другу *Мусоргский*» [12].

Выйдя из Публичной библиотеки, Стасов быстро зашагал к себе на Моховую. Вечер, затеянный на сегодня, обещал быть интересным. Стасову даже казалось, что ему предстоит выдержать ответственное испытание вдвоем с Мусоргским.

В памяти быстро проносились события минувшего года. Какое огорчение переживали все они, когда опера

«Борис Годунов» оказалась отвергнутой невежественной театральной дирекцией; как он вместе с Бородиным и Римским-Корсаковым уговаривали расстроенного автора пойти на уступки ради того, чтобы увидеть оперу на сцене, и как Мусоргский сгоряча наотрез отказался что-нибудь менять или доделывать.

Но композитор неожиданно быстро оправился от потрясения и через два месяца вновь взялся за работу над оперой.

Это было торжеством для Стасова! Он спешил поддержать товарища, не дать остыть новому творческому подъему.

Стасов вспоминает, как неотрывно он следил за другом и видел, что все силы, желания и интересы Мусоргского снова, как во время работы над первой редакцией оперы, устремились к «Борису». Стасов восстанавливает в памяти подробности сочинения нового акта из двух картин, в котором действовали поляки, вспоминает свою досаду и зависть, оттого что не он, а В. В. Никольский посоветовал Мусоргскому закончить оперу не смертью Бориса, а сценой народного восстания.

Как горел Мусоргский, когда писал эту последнюю картину — Сцену под Кромами! Он снова пересмотрел «Сборник народных песен» Балакирева и взял оттуда некоторые мелодии для хоровых сцен. Он слушал выступления приезжавшего в Петербург северного сказителя Т. Г. Рябинина, записывал его напевы и кое-что тоже включил в заключительную картину. Для знаменитого хора восставшего народа он разыскал текст подлинной разбойничьей песни. Мусоргский написал не только новые картины, он значительно расширил некоторые прежние [13].

Мусоргский, сочиняя первую редакцию «Бориса Годунова», не прибегал к помощи и советам Стасова; теперь он заваливал его работой. То нужно было найти в сборниках песни того времени, то достать книги по истории. Мусоргский сам писал тексты многих сцен и сверялся с данными истории. Стасов трудился, не жалея сил и времени, и готов был радоваться тому, что в первый раз опера не была принята в театре. Не слу-

чись этого, не существовало бы гениальной музыки заново написанных сцен.

Стасов любил шумные вечера, когда жарко спорилось, один наперебой другому старался поскорее высказать мнение. Среди такого оживления он чувствовал себя как рыба в воде. Но сегодня он пригласил одного-единственного человека, которому решил показать «Бориса Годунова», — историка Костомарова. Очень интересно узнать, как оценит оперу крупный специалист исторического исследования [14].
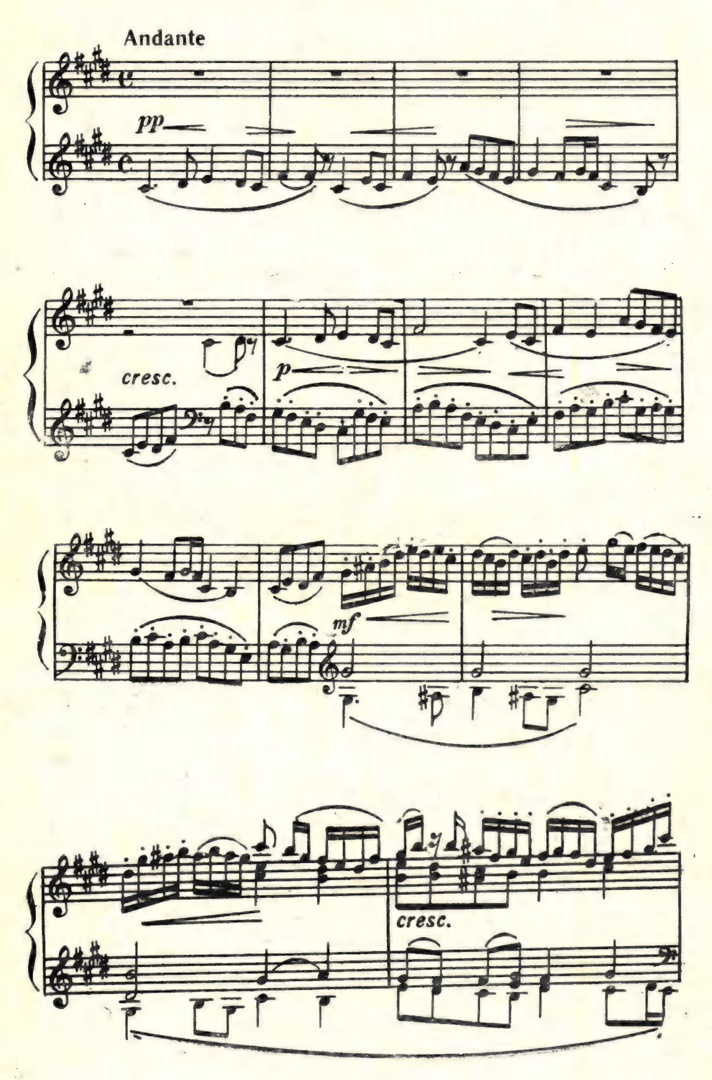
В музыкальных достоинствах «Бориса Годунова» Стасов не сомневался. Отрывки из прежней музыки с успехом исполнялись публично. Совсем недавно в концерте Русского музыкального общества прозвучал финал первого действия. На днях, в концерте Бесплатной музыкальной школы, предполагалось исполнить вновь написанный для польского акта полонез [15]. Стасов, как и Римский-Корсаков с Бородиным, был в восхищении от оперы. Однако ему так важно было услышать мнение именно историка.
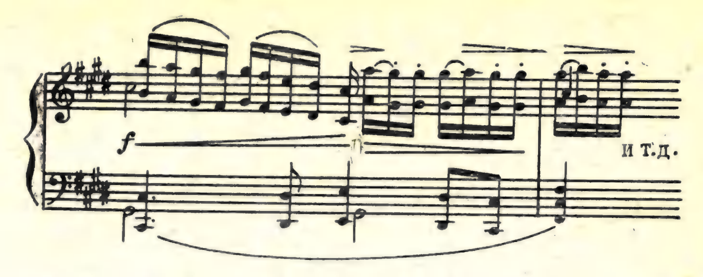
Мусоргский также глубоко уважал Костомарова. К тому же Костомаров специально занимался изучением народных восстаний в начале XVII века и был автором ряда блестящих работ на эти темы.

Мусоргский уже поджидал Стасова, когда тот подошел к дому. Костомаров тоже не заставил себя ждать. Но он пришел не один, а в сопровождении Николая Николаевича Ге — известного русского художника, автора многих исторических полотен [16]. Мусоргский и Стасов были очень довольны. Ге сразу же предупредил, что едва ли сможет быть достойным ценителем новой музыки, так как привык, главным образом, к музыке итальянской, которую хорошо знал и любил [17]. Стасов горел нетерпением начать. Все приготовились слушать.

...Одинокая мелодия, протяжная и раздольная, как народная песня, зазвучала под пальцами композитора, словно чей-то голос горестно поет о своей судьбе; прерываемый вздохами-паузами, сначала он звучит тихо и робко. Вступает другой голос, повторяя мелодию более связно и уверенно, а первый продолжает петь свое. Но вот появляется с этой же мелодией еще один голос,

обвиваемый гибким подголоском и поддерживаемый движением аккордов, наконец, слышится и четвертый, проходящий на полной звучности в нижнем регистре:





Голоса свободно сплетаются, звучность ширится и растет, а унылая вначале тема вступления к опере становится мощной и могучей. Так пробуждаются и крепнут силы угнетенного народа, образуя грозную силу...

Первая картина пролога — возле Новодевичьего монастыря. Пристав с дубинкой приказывает собравшейся толпе просить Годунова венчаться на царство. Борис лишь для видимости отказывается от престола, опасаясь быть заподозренным в преступлении, которое ему открыло путь к власти. В первой картине его еще нет и действует одна народная масса, пристав да думный дьяк Щелкалов. Народ то умоляет царя, то, как только пристав уходит, начинает переговариваться. В народной хоровой сцене выделяются группы и отдельные лица из народа (Митюха, баба с ребенком). Они перебрасываются жалобными и задорными репликами.
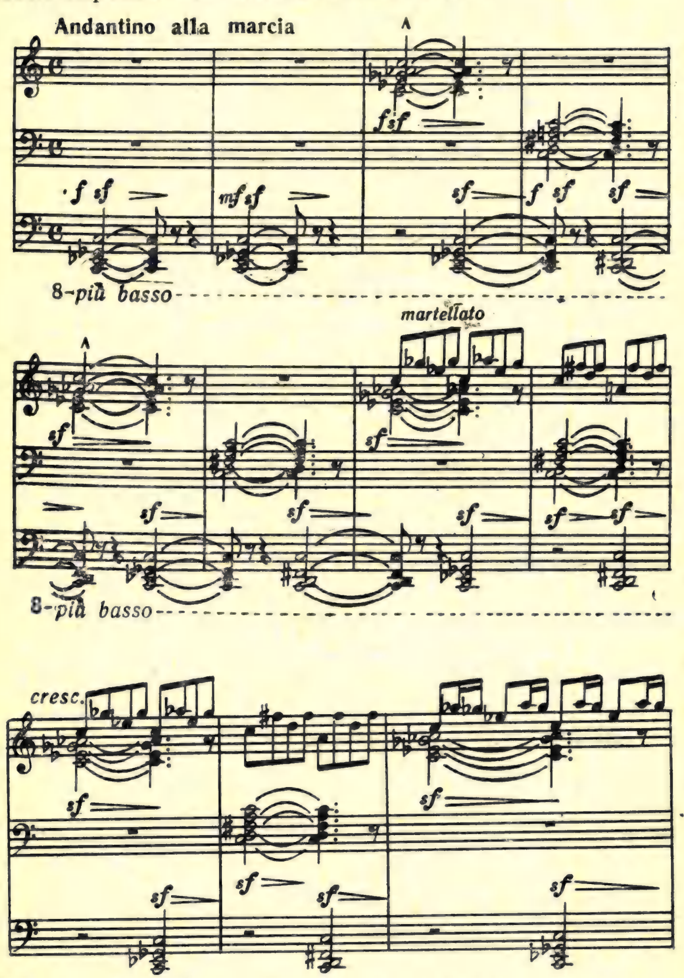
«Народ, покорный и глупый, как овцы, и избирающий Бориса на царство из-под палки полицейского, а потом, только этот полицейский отошел в сторону, полный юмора над самим же собою» [18], — писал Стасов о первой картине пролога впоследствии.
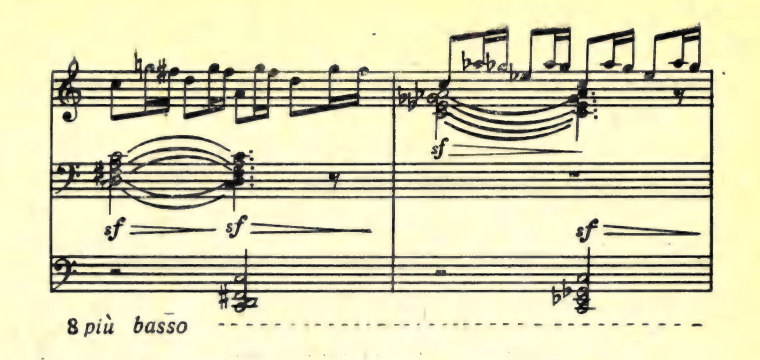
Мусоргский впервые в истории оперы, не только русской, но и мировой, нарушил обыкновение представлять народ как единую массу. Хор, изображающий народ, он нередко делит на несколько групп, они вступают в общение друг с другом... Текст, написанный композитором, здесь — словно настоящий народный говор.
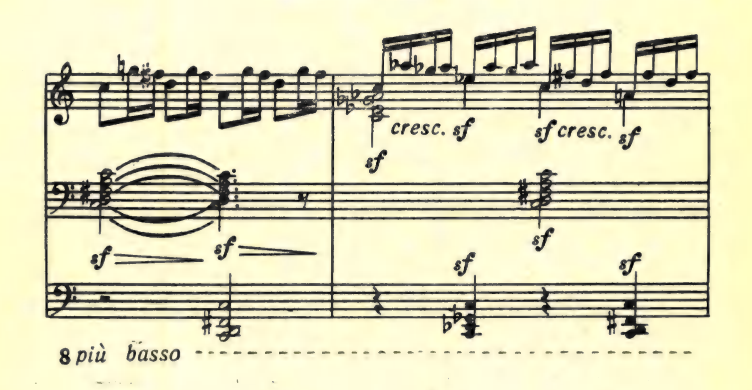
Вторая картина (в Кремле, на Соборной площади) открывается оркестровым вступлением — колокольным звоном.

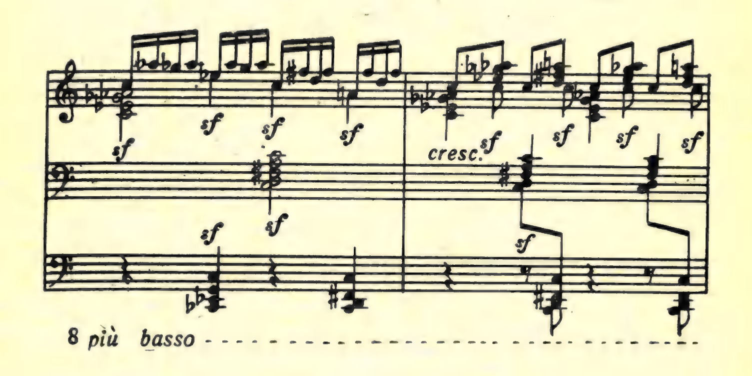
Мусоргский взял первые аккорды. Они прозвучали, как гулкие и мерные удары больших колоколов. Им
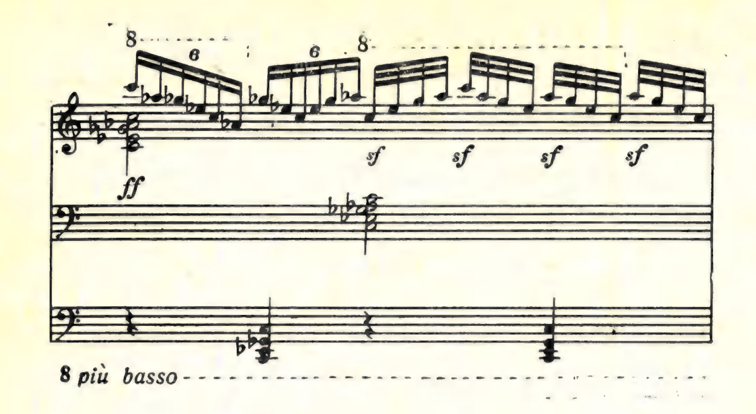
ответили другие колокола так же размеренно и строго. На фоне плавно разносящихся ударов вступили быстрые «сверкающие» переборы маленьких колоколов. Громче, громче, быстрее, больше — безбрежно разливается переливчато-многозвонный хор:
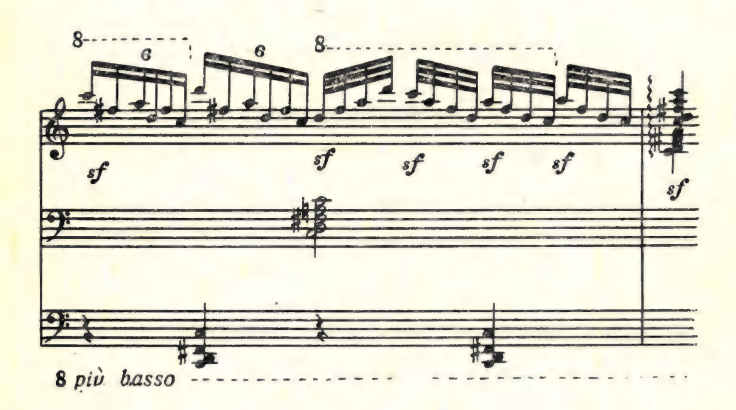



sf
sf
sf
sf
8 più basso


cresc. sf
sf cresc. sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
8 più basso


sf
sf
sf
sf
cresc. sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
8 più basso
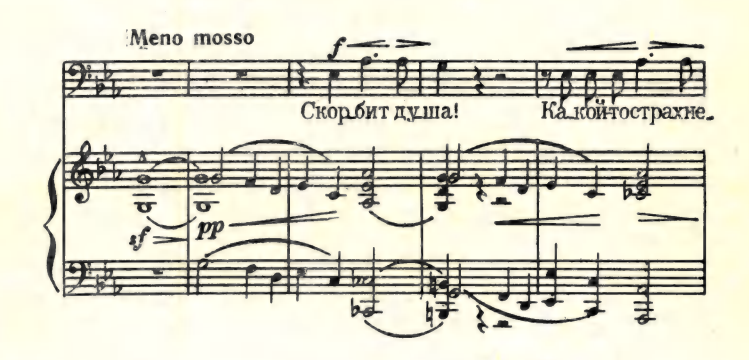




Никогда «Колокольный звон» во всем богатстве оркестрового звучания не мог соперничать с авторским исполнением его на рояле [19].
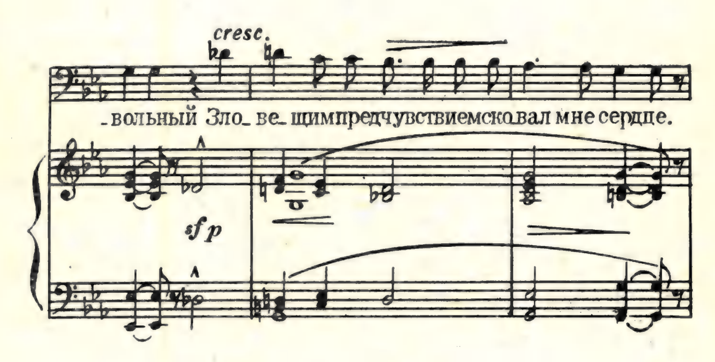
Стасов уже, наверное, в сотый раз, как и всегда, когда Мусоргский показывал «Бориса Годунова», переживал чувство горделивой радости. Костомаров слушал, и на лице его можно было прочесть нескрываемое восхищение. Ге сидел, прикрыв глаза рукой. Звуковая картина могучего трезвона далеко унесла его воображение. Художник видел себя в Успенском соборе московского Кремля, и перед его мысленным взором рисовалось

будущее его полотно: «...царь Алексей Михайлович, еще юноша, положив руку на гробницу митрополита св. Филиппа, чтобы удержать патриарха Никона на патриаршестве, дает ему клятву не вмешиваться никогда более в церковные дела России» [20].

Полнозвучным аккордом закончился празднично-величественный звон. Раздается призывно-трубный сигнал. «Да здравствует царь Борис Феодорович!» — высоким тенором на одной ноте пропел Мусоргский — это провозглашал Шуйский.

Торжественно звучит хоровая «Слава» новому царю, выходящему из собора. Борис взволнован. Его гнетут тяжелые предчувствия:





Баритон Мусоргского проникает до глубины души, вызывая искреннее сочувствие страданиям Бориса. Снова раздается «Слава», смешиваясь с праздничным колокольным звучанием.
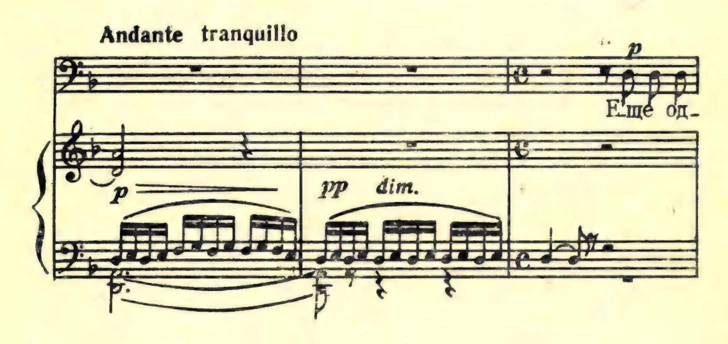
Пролог закончен. Как и в театре, устраивается антракт: нужно дать передохнуть Мусоргскому.
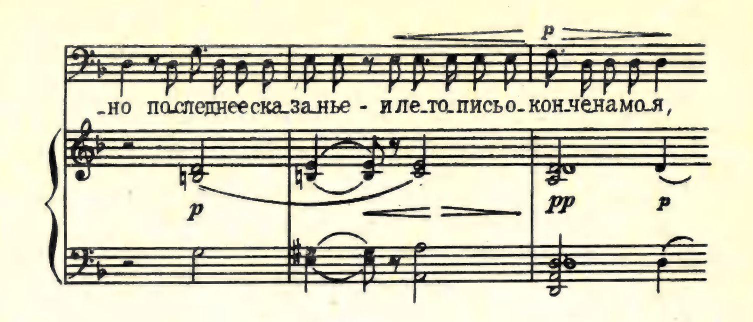
Николаю Николаевичу Ге не терпится рассказать о вдруг задуманной картине. В его передаче, оживленной и образной, Стасову показалось, что, пожалуй, вещь может получиться эффектной. Но, находясь под впечатлением прослушанного, он быстро спохватился. Разве можно сравнить это с великим историческим творчеством Мусоргского? Где же главное действующее лицо — народ?

«Вовсе не следовало бы брать себе такого сюжета, потому что, что же в нем хорошего и важного? — решительно обращается Стасов к художнику. — Торжество клерикализма, деспотического и заносчивого, и крайняя слабость царя, еще испуганного юноши!» [21]

Разгорается спор. Костомаров, Мусоргский поддерживают Стасова, и художник сдается.
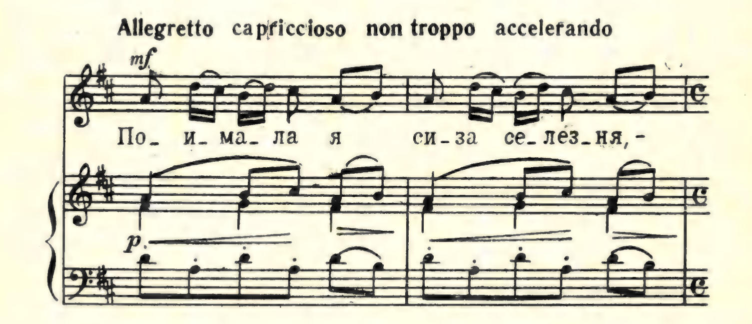
Снова Мусоргский за роялем, и перед слушателями одна за другой проходят картины оперы. Первая картина первого действия. В тихой келье Чудова монастыря монах-летописец Пимен пишет историю свершившихся событий. Монотонный аккомпанемент передает движение его пера. Монолог летописца исполнен внутреннего величия и мудрого спокойствия:
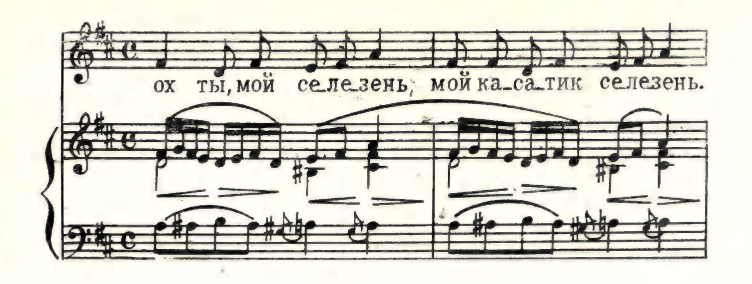




Издалека слышен хор монахов. Наступает рассвет. Просыпается молодой инок Григорий. Он поверяет Пимену свои тревожные сновиденья, полные мечтаний о бурной жизни, сожаления о схороненной в монастыре юности. Постепенно их беседа переходит к убийству царевича Димитрия. Пимен взволнованно повествует о событии, свидетелем которого он был, и называет подославшего убийц Бориса Годунова. Григорий, узнав, что он ровесник убитого царевича Димитрия, решает назваться его именем и лишить Бориса царского престола...

Корчма на литовской границе. Хозяйка корчмы поет лихую, веселую песню:
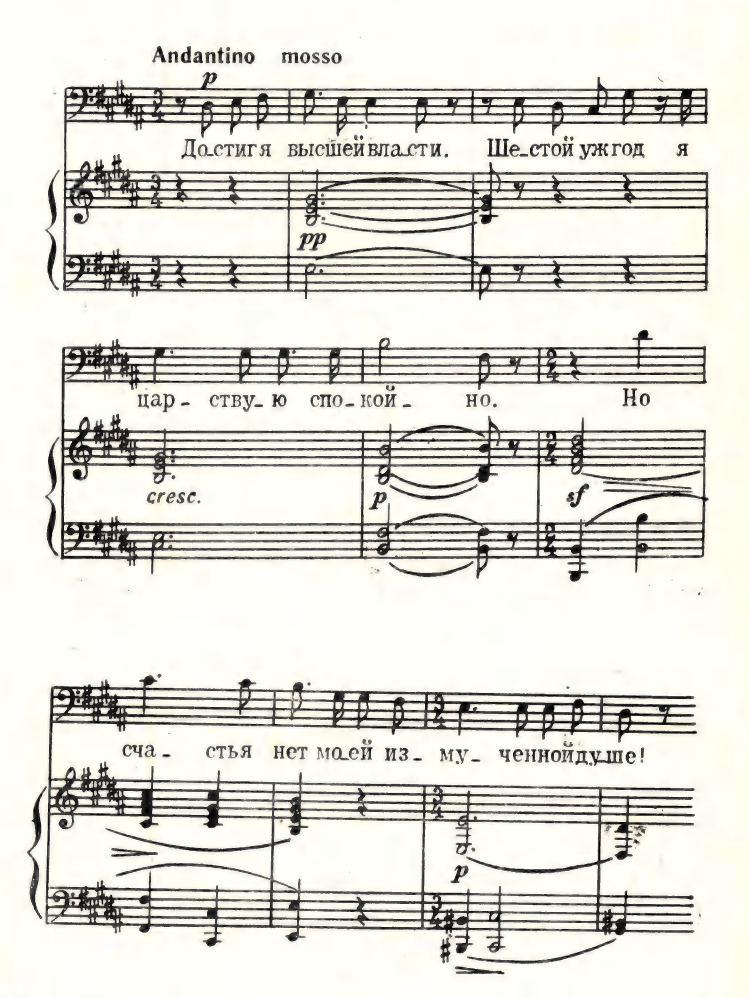




Стасов вспоминает, что эта песня написана по его совету, что разыскал он для нее в одном сборнике подлинные народные слова... Звонко раздается голос Мусоргского... Но вот он внезапно меняется на гнусавый, скрипучий. Это появляются бродяги-монахи Варлаам и Мисаил и с ними бежавший из монастыря Григорий.

Хозяйка угощает пришельцев. Изрядно выпив, монахи быстро теряют свой притворно благочестивый облик, и Варлаам запевает удалую песню «Как во городе было во Казани». Монахи приглашают и Григория выпить с ними. Тот отказывается и, выждав, когда окончательно охмелевший Варлаам затягивает вторую песню, вступает в разговор с хозяйкой.

С исключительным мастерством написал композитор эту сцену, где, совершенно не мешая друг другу, поется песня и на фоне ее идет речитативная беседа. Сначала Григорий расспрашивает корчмарку о дороге к литовской границе; услышав, что на границе установлены заставы, он встревожен. Тревога его становится еще сильнее, когда в корчму входят приставы, которые ищут бежавшего из монастыря Григория Отрепьева по приметам, перечисленным в указе о поимке беглеца. Григорий вызывается прочесть указ и, делая вид, что читает, оглашает приметы Варлаама. Тот отнимает указ и, запинаясь, по слогам читает его. Всем ясно, что Григорий и есть разыскиваемый беглец. Но он выхватывает нож и выскакивает в окно.

Следующее, третье действие — в царском тереме в Кремле. Дочь Бориса Годунова Ксения плачет над портретом умершего жениха. Плач звучит, как народ-

ное причитание. Царевич Федор и мамка пытаются ее развлечь. Приходит Борис. Он ласково утешает Ксению, затем обращается к сыну, который занят чертежом Земли Московской. Тяжелое раздумье овладевает царем. Он размышляет вслух:



Исполненная благородной красоты мелодия тонко передает выразительность стиха.
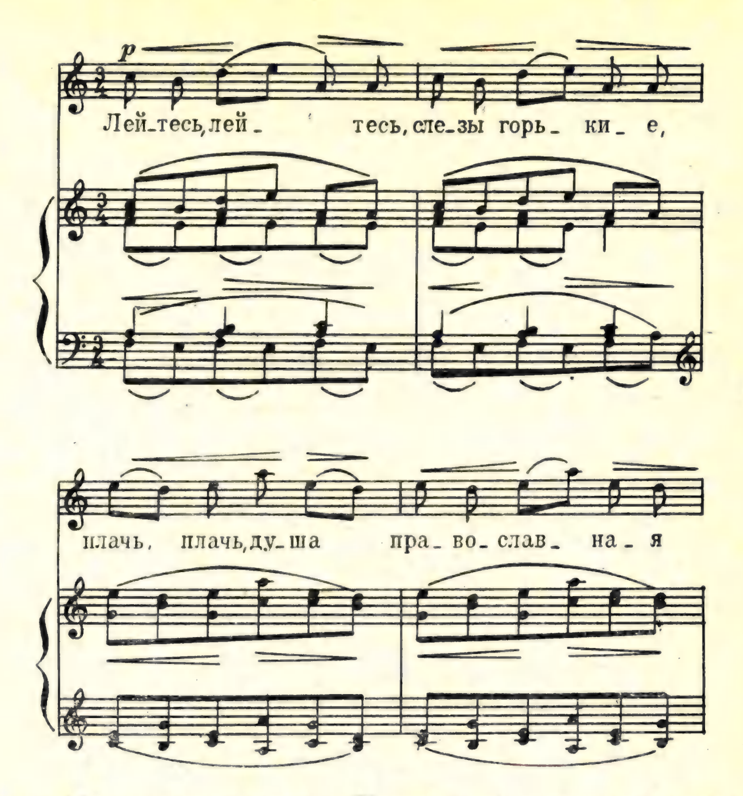
Борис сетует на горести в семье. И царствование его неспокойно; он окружен заговорами, доносами. Народ страдает в голоде и лишеньях. Во всем видит Борис возмездие за совершенное по его приказу убийство царевича Димитрия. Угрызения совести терзают его. Приходит Шуйский и сообщает о появлении самозванца, принявшего имя будто бы в свое время спасенного и укрытого царевича Димитрия. Борис хочет еще раз убедиться в том, что убит был действительно царевич Димитрий, и спрашивает об этом Шуйского, который находился тогда в Угличе. Шуйский подтверждает это; но его рассказ об окровавленном младенце, убитом во сне, с игрушкой в руках, окончательно лишает Бориса душевных сил. Его преследует призрак мертвого ребенка...

В первом варианте оперы за действием в тереме следовала картина на площади у храма Василия Блаженного. Стасов всегда восхищался ею и сейчас жалел, что Мусоргский не включил во вторую редакцию эту картину, потрясающую обличительной силой [22].

...Исстрадавшийся голодный народ жадно ловит слухи о приближении самозванца, простодушно надеясь, на улучшение своей участи. Вбегает юродивый, обиженный мальчишками. Он плачет, и его жалобные причитания сливаются со стонами исстрадавшихся людей. Из собора выходит царь. «Хлеба! хлеба!» — раздаются просьбы голодного народа. Борис останавливается перед юродивым.

«Мальчишки отняли копеечку, вели-ка их зарезать, как ты зарезал маленького царевича», — обращается он к Борису.

Бояре хотят схватить юродивого, но Борис приказывает не трогать его. «Молись за меня», — просит царь. Юродивый отказывается молиться за царя-убийцу. Борис, потрясенный и угнетенный, удаляется в сопровождении свиты. Народ расходится. Остается один юродивый. Над опустевшей площадью несутся его жалобные причитания по бедной Руси, несчастному голодному народу:



Но так было раньше. Теперь этой картины в опере не было. Мусоргский готовился к исполнению третьего действия.

Комната дочери сандомирского воеводы, гордой польки Марины Мнишек. Девушки развлекают свою госпожу песней. С непринужденной грацией звучит их хор сравнивающий с цветком красавицу Марину, чьей любви, как счастья, ждет «немало молодцев блестящих и знатных». «Довольно!» — обрывает пение своенравная панна. Она недовольна скромным сравнением своей красоты с цветком, ей не льстят успехи у молодежи ее круга.

Нет, не этих песен нужно панне Мнишек;
Не похвал красе своей от вас ждала я...

признается она. Марина рассказывает о смелом самозванце, о честолюбивых замыслах:

На престол царей московских
Я царицей сяду
И, в порфире златотканной,
Солнцем заблистаю.

Увлеченная рисующейся ее воображению картиной, Марина все более быстро и страстно перечисляет те наслажденья, которых ждет ее ненасытное властолюбие.

Ария Марины написана в виде мазурки. В свое время еще Глинка в «Иване Сусанине» охарактеризовал польскую знать польскими национальными танцами.
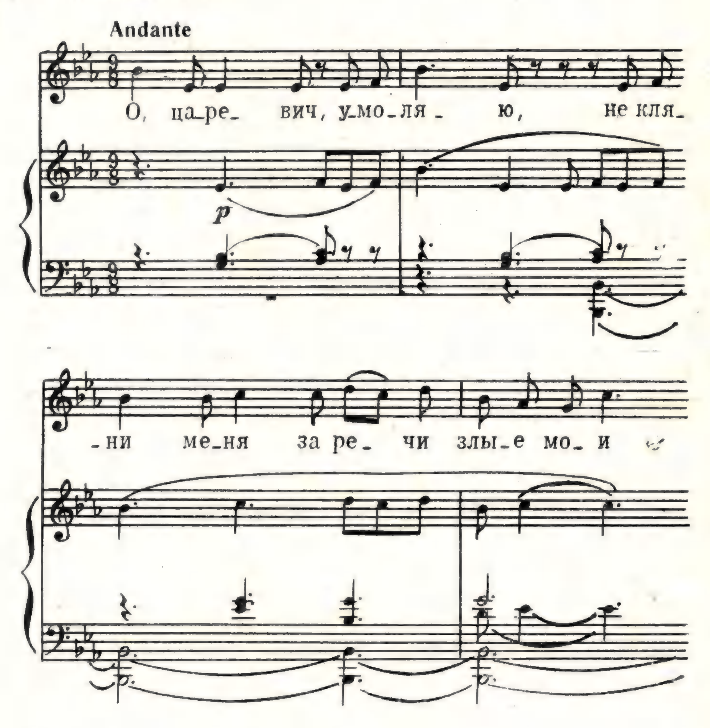
Захваченную своими замыслами Марину застает иезуит Рангони. Мечты его духовной дочери стать русской царицей совпадают с планами польской знати, строящей в отношении Руси захватнические планы. Рангони велит Марине торопить влюбленного в нее самозванца с походом против Бориса Годунова.

...Вторая картина третьего действия. Сад в сандомирском замке. Димитрий-самозванец мечтает о свидании, назначенном ему Мариной в полночь у фонтана. Иезуит Рангони ловко использует влюбленность самозванца в Марину. Он обещает помочь ему стать русским царем, требуя взамен подчинения его, Рангони, указаниям. Под звуки полонеза входит толпа гостей, среди них Марина. Поляки беседуют о походе на Москву и свержении Бориса, провозглашают тосты в честь Марины.

Гости расходятся. Торжественный полонез смолкает. Снова самозванец один. Он понимает коварство иезуита, но им более всего владеет любовь к Марине. Ради нее он хочет теперь завладеть царским престолом, получить власть и все почести... Наконец наступает долгожданное свидание. Но Марина сразу же обрывает любовные признания самозванца. Юноша поражен тем, что не любовь, а одно честолюбие владеет ею. Марина жестоко высмеивает чувства самозванца; в ее партии снова звучит мазурка. Самозванец опять говорит о любви, пытаясь вызвать в красавице ответные чувства. Но Марина непреклонна:

Лишь престол царей московских,
Лишь порфира и венец златой
Искусить... меня... могли бы.

Марина гонит самозванца, открыто говоря о его подозрительном прошлом. Он возмущен. В энергичной арии Лжедимитрий горячо и решительно заверяет ее в своей близкой победе. Хитрая аристократка мгновенно меняется. Редкая по красоте мелодия несет слова ее притворной любви:
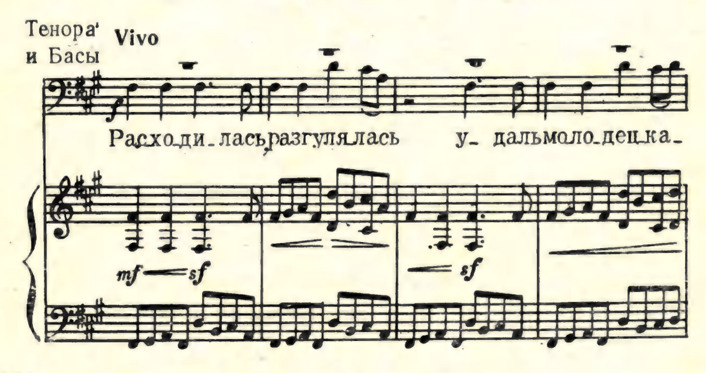


Самозванец полон решимости отправиться в поход.
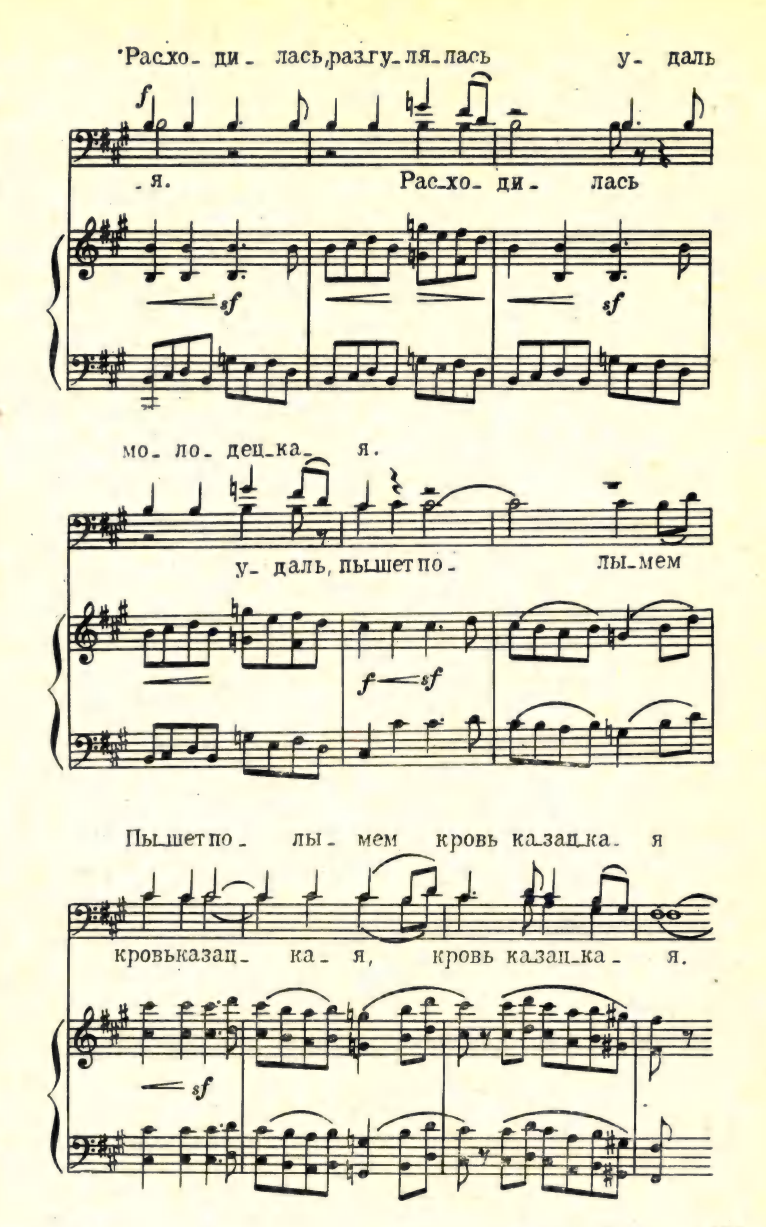
...Последнее действие, первая картина которого происходит в Грановитой палате. Думный дьяк Щелкалов объявляет боярам о самозванце, собравшем большое войско, и просит их вынести ему приговор. Бояре начинают обсуждение. Пришедший позже Шуйский рас-

сказывает о Борисе, которого преследуют кошмарные видения убитого царевича Димитрия. Появляется сам царь. «Чур, чур! Чур, дитя!» — вскрикивает он, отгоняя призрак ребенка. Борис тяжело болен. Неотступные мучения совести почти лишили его рассудка. Овладев собой, он обращается к боярам с призывом помочь ему «в годину бед и тяжких испытаний». Вмешивается Шуйский; он говорит, что у входа ждет старец, который хочет поведать важную тайну. Приводят Пимена, и тот повествует о свершившемся чуде: как слепой с детства пастух, испробовавший все средства, во сне услышал детский голос, призывавший его в Углич, как он пошел туда и на могиле царевича Димитрия прозрел.
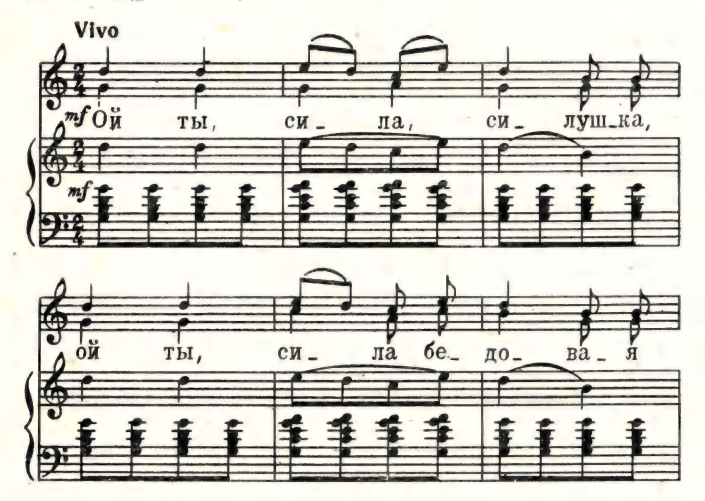
Рассказ потрясает Бориса. Это последний удар по его надорванным силам. Все мысли умирающего царя устремлены к сыну. В предсмертном напутствии ему он завещает царствовать справедливо и мудро. Слышны протяжные удары колокола и погребальный перезвон, отпевание. В тяжких страданиях Борис умирает.

...Последняя картина оперы. Лесная прогалина под селением Кромы. Восставшие крестьяне расправляются с боярином Хрущевым. С издевкой они славят его в хоре «Не сокол летит по поднебесью». Юродивый поет песню на мотив своих причитаний. Здесь же бродяги-монахи Варлаам и Мисаил; они тоже обличают Бориса, его преступления перед народом. Возмущение народа накалено до предела. «Гайда!» — слышится резкий возглас, начинающий знаменитый хор:




Рас-хо- ди- лась,раз-гу-ля-лась у- даль
-я. Рас-хо- ди- лась
мо- ло- дец-ка- я.
у- даль, пышет по- лы-мем
Пышет по- лы- мем кровь ка-зац-ка- я
кровь казац- ка- я, кровь казац-ка- я.

Неукротимой мощью звучат грозные слова. Вступают женщины:



Варлаам, Мисаил и с ними кое-кто из народа призывают признать царевича Димитрия. Гневом звучат слова народа:

Рыщут, бродят слуги Бориса,
Пытают люд неповинный...

Возмущение достигает предельной силы:

Смерть! Смерть ему!
Смерть, смерть Борису, —

раздается неумолимый народный приговор. Появляются иезуиты; народ хочет расправиться и с ними.

Доносятся трубные сигналы, возвещающие о приближении самозванца. Он прибывает в сопровождении войска, освобождает боярина и польских монахов. Славу ему поют Варлаам, Мисаил, хор. Один юродивый не следует за самозванцем. Он оплакивает горькую судьбу своей родины, голодного русского люда, которому предстоят еще долгие страдания...

Композитор вложил в исполнение оперы весь свой дар актерского перевоплощения, мастерство певца, блеск и виртуозность пианиста. Голос его звучал и вкрадчивыми интонациями лукавого Шуйского, и душераздирающими страданиями преступного царя, и чарующей прелестью коварной обольстительницы Марины, и трагически жалким плачем несчастного юродивого; он заставлял рояль торжественно звенеть колоколами, нежно петь скрипками, властно взывать трубами, мощно звучать многокрасочным богатством всего оркестра...

«Я разумею народ как великую личность, одушевленную единою идеею. Это моя задача. Я пытался разрешить ее в опере» [23], — так определит позднее Мусоргский идею своего «Бориса Годунова».

Опера закончена.

«Да, вот это настоящая русская история!» [24] — в который раз за этот вечер с восторгом восклицает Костомаров.

Ге, в начале вечера предупреждавший, что может разбираться только в итальянской оперной музыке, выглядит оживленным и взволнованным. Исчезла мысль о картине, замысел которой вспыхнул в его воображении и рассеялся, как мираж. Опера Мусоргского целиком захватила его.

Испытание, задуманное в этот мартовский вечер Стасовым, было выдержано с честью: Мусоргского поняли не только в своем кругу друзей-музыкантов, его оценили художник и ученый.

Композитор часто играл и пел «Бориса Годунова» у своих друзей. В скором времени собрались дома у талантливых сестер Пургольд. Здесь Мусоргскому было уже легче, так как ему помогала Александра Николаевна. Стасов вспоминал, как «она исполняла все женские партии: Ксении, царевича, мамки, Марины, мальчишек, пристающих к юродивому, и исполняла с художественностью, огнем, страстью, грацией, задором и шаловливостью, а главное — с простотой и естественностью, близко подходившими к несравненному исполнению самого Мусоргского» [25].

Часто своими силами в домашнем кругу исполня-

лась и «Псковитянка» Римского-Корсакова. В создававшихся параллельно «Борисе Годунове» и «Псковитянке» немало общего. Оба композитора особенно дружили в период сочинения опер, даже жили вместе в это время, и внутренняя близость их сказалась не только в обращении к сходным сюжетам, но и в особенностях их толкования.

И в той и в другой опере личная драма развертывалась на фоне подлинных исторических событий, судьба героев оказывалась неразрывно связанной с народными бедствиями.

Оба композитора с особым вниманием отнеслись к образам своих героев. Иван Грозный в «Псковитянке» — не просто жестокий, безудержный в гневе деспотичный владыка; он сильно чувствующий человек, проникшийся отеческой любовью к Ольге и страдающий за нее. И Борис Годунов, пришедший к царству через преступление и мучительно переживающий угрызения совести, — преданный и заботливый отец.

Главные действующие лица в обеих операх показаны при помощи выразительных музыкальных тем-лейтмотивов, раскрывающих разные стороны сложных, многогранных характеров.

Много общего у Мусоргского и Римского-Корсакова в том, как они подходят к оперному пению. И в «Псковитянке», и в «Борисе Годунове» они создали выразительные мелодии напевно-декламационного склада. Вместе с тем в обеих операх немало широких песенных мелодий.

При сравнении обеих опер выясняется не только то общее, что явилось следствием дружбы обоих музыкантов или связи с основными идеями эпохи (неразрешимость противоречия между самодержавной властью и народом) или требований музыкального кружка (правдивость в обрисовке исторических событий, особенности мелодической речи действующих лиц), но и то различное, что идет от индивидуальных особенностей каждого из композиторов.

У Римского-Корсакова ярче симфонические страницы оперы, у Мусоргского сильнее обрисовка народных масс, глубже психологические характеристики.

Стасов не мог нарадоваться успехам молодой русской музыки. Появились две оперы, равных которым, по смелости музыкальной драматургии и выразительных средств, глубине воплощенных в них общественных идей и подлинному историзму, еще не знала мировая музыкальная культура. Бородин, хотя и не писал оперу, но работал над второй симфонией, которая выходила гораздо интереснее и самобытнее, чем его первая симфония.

Одно омрачало деятельно-кипучую, радостную и творчески наполненную жизнь Могучей кучки: с Балакиревым происходило что-то очень тяжелое. Он стал замкнутым, молчаливым, безразличным ко всему. Остыл его интерес к творчеству товарищей, и сам он уже довольно давно ничего не сочинял.

Начало этих перемен восходит к тому времени, когда Балакирев был приглашен дирижировать в Русское музыкальное общество. Концерты, проходившие под его управлением, всегда пользовались большим успехом. Достаточно сказать, что в первом сезоне он выступал по очереди с прославившимся в качестве дирижера французским композитором Гектором Берлиозом и не проигрывал в таком сопоставлении [26].

Успехи Балакирева радовали не только его ближайших друзей и единомышленников, но и всех передовых деятелей русской музыкальной культуры — А. Г. и Н. Г. Рубинштейнов, П. И. Чайковского, которые глубоко уважали его яркую индивидуальность и ценили огромную одаренность.

Однако у Балакирева были также недоброжелатели, и, что хуже всего, недоброжелатели эти обладали большим весом и влиянием. Прежде всего нужно назвать великую княгиню Елену Павловну, которая являлась официальной покровительницей Русского музыкального общества, и непосредственно от нее зависящих лиц. Ей совсем не по душе был Милий Алексеевич Балакирев, человек, известный своими смелыми убеждениями, горячим почитанием Белинского, Чернышевского и Добролюбова, деятель, отдающий силы музыкальному просвещению народа, композитор, не признающий привычных авторитетов. Она приложила все силы к тому,

чтобы отстранить Балакирева от дирижирования концертами в Русском музыкальном обществе.

Весть об отставке Балакирева, после того как он удачно и интересно провел два концертных сезона, возмутила всех, кто был свидетелем его успехов. Каждому было ясно, что здесь дело не в его качествах музыканта, а в чем-то совсем другом.

Событие вызвало горячие отклики в газетах. Одна из статей, под названием «Голос из московского музыкального мира», принадлежала П. И. Чайковскому. Композитор часто в эти годы писал статьи и заметки, выступая в качестве музыкального критика. Он хорошо знал Балакирева как музыканта и честного, прямого человека, не раз слышал его в концертах, когда тот играл или дирижировал. Чайковский перечислил все достоинства Балакирова как композитора, дирижера, воспитателя музыкальной молодежи, неутомимого пропагандиста русской музыки. «Отдавая справедливость столь блестящим дарованиям и столь полезным заслугам, — писал он, — просвещенная дирекция Петербургского музыкального общества два года тому назад пригласила г. Балакирева в капельмейстеры ежегодных десяти концертов Общества. Выбор дирекции оправдался полнейшим успехом. Замечательно интересно составленные программы этих концертов, программы, где уделялось иногда местечко и для русских сочинений, отличное оркестровое исполнение и хорошо обученный хор привлекали в собрания Музыкального общества многочисленную публику, восторженно заявлявшую свою симпатию к неутомимо деятельному русскому капельмейстеру. Не далее как в последнем концерте (26 апреля) г. Балакирев, как пишут, был предметом бесконечных, шумных оваций со стороны и публики и музыкантов. Но каково было удивление этой самой публики, когда она вскоре узнала, что вышеупомянутая просвещенная дирекция почему-то находит деятельность г. Балакирева совершенно бесполезною, даже вредною, и что в капельмейстеры приглашен некто, еще не запятнанный запрещенною нашими просветителями склонностью к национальной музыке. Не знаем, как ответит петербургская публика на столь бесцеремонное с нею обхождение, но было бы

очень грустно, если бы изгнание из высшего музыкального учреждения человека, составлявшего его украшение, не вызвало протеста со стороны русских музыкантов. Берем на себя смелость утверждать, — читаем мы в статье Чайковского, — что наш скромный голос есть в настоящем случае выразитель общего всем русским музыкантам весьма тяжелого чувства...»[27]

Выступил со статьей и Стасов, резко осуждая поступок с Балакиревым[28]. Но ничто не изменилось.

Отставка Балакирева, которая была, по верному определению Чайковского, не более чем капризом начальства, самому ему обошлась очень дорого. Ничто так тяжело и болезненно не действует на художника, как несправедливость. Он может работать в нужде, мириться с тем, что путь к признанию иной раз оказывается долгим и трудным, он может выдерживать самую уничтожающую критику, когда она справедлива, и десятки раз переделывать произведение, если оно не удовлетворяет собственным требованиям. Но перенести осуждение и даже отстранение, когда нет сомнений в правильности своей художественной деятельности, успех которой подтвержден общим признанием, очень трудно, а иногда даже и невозможно.

События, связанные с отставкой Балакирева из Русского музыкального общества, пришлись как раз на то время, когда на него обрушилось еще одно несчастье — смерть отца.

О семейных, родственных отношениях Балакирева его друзья ничего не знали; они же были не просто тяжелыми, а почти губительными для молодого музыканта. Мать умерла, когда ему шел одиннадцатый год, пришлось оставить гимназию и продолжить учение в закрытом учебном заведении. Отец Балакирева, человек ограниченный, не наделенный никакими способностями, к тому же неуживчивый и мнительный, не мог долго служить на одном месте даже в должности мелкого чиновника. Обремененный семьей (у него еще были три дочери), оставаясь годами без работы, он постоянно рассчитывал на помощь сына. И Балакирев с юных лет сам должен был пробиваться, полагаясь только на собственные силы.

Избранный им с первых же шагов в Петербурге путь (борьба за развитие русской национальной музыкальной культуры, объединившая его со Стасовым, Кюи и Серовым) был путем борьбы и лишений, а не спокойного жизненного преуспевания. Занимая в этом вопросе до непримиримости принципиальные позиции, Балакирев постоянно выдерживал в письмах отца всевозможные наставления о необходимости искать расположение в кругу влиятельных титулованных особ, поток жалоб на истинные и мнимые невзгоды. В ответ композитор, как мог, утешал и ободрял, уговаривая не падать духом из-за пустяков, но всегда твердо отказывался от недостойного заискивания ради личного устройства. Постоянно высылая отцу деньги, помогая замужней сестре, Балакирев все время был вынужден обращаться к займам. Вместе с тем ему, кроме собственного скромного содержания, необходимо было приобрести рояль [29], появляться в концертах — как слушателю и исполнителю, — покупать ноты. Занятое им вскоре место руководителя кружка, чей авторитет был непререкаемо высоким, не позволяло рассказывать о житейских трудностях и связанных с ними унижениях, материальное же положение оставалось прежним. Пожалуй, единственным человеком, посвященным в сложности «оборотной стороны» жизни артиста, был В. М. Жемчужников. Ему Балакирев не стыдится рассказывать о них, а иной раз и просить помочь деньгами или об устройстве отца [30].

Со смертью отца (3 июня 1869 года) на плечи Балакирева полностью легли обязанности по содержанию двух младших сестер. «Я с большим трудом мог поддерживать семью, но содержать — я не в состоянии», — писал он В. М. Жемчужникову еще раньше. «По-прежнему болтаюсь между небом и землею, не имея ничего впереди, кроме перспективы сделаться содержателем и опорою семьи по смерти отца. А между тем годы и здоровье уходят» [31], — читаем в другом письме к нему же. И вот теперь это свершилось, свершилось как раз в тот момент, когда пришлось лишиться места дирижера в Русском музыкальном обществе.

Нервный и горячий Балакирев решил делом дока-

зать несправедливость проявленного к нему отношения. Все внимание он сосредоточил на Бесплатной школе и ее концертах, но они не могли конкурировать с концертами Русского музыкального общества. У Бесплатной школы не было своего помещения; не удалось создать и собственный оркестр, поэтому для концертов привлекался оркестр за плату. Существовавшей на скромные сборы с устраиваемых ею концертов Бесплатной школе не под силу было соперничать с богато обеспеченным Музыкальным обществом, которое могло бы безбедно существовать и без полных сборов.

С целью достать средства Балакирев собирался выступить с сольным концертом в Москве. В этом ему пытался помочь дружески сочувствующий Чайковский, но концерт из-за ряда причин не состоялся. Балакирев предполагал пригласить для выступления в концерте Школы Н. Г. Рубинштейна, однако тот должен был ехать за границу, и концерт сорвался. В поисках тех же средств Балакирев отправился с концертом к себе на родину в Нижний Новгород, но публики пришло мало и денег собрать не удалось...

Переписка Балакирева тех лет рисует страшную картину его жизни. В письмах к Чайковскому — это большой музыкант, живущий творческими интересами. Чайковский посвящает ему свое сочинение, доверяет первое исполнение, с уважением выслушивает его прямую, подчас резкую, не знающую компромиссов авторитетную критику; по подсказанному Балакиревым замыслу он создает одно из вершинных своих симфонических творений — увертюру-фантазию «Ромео и Джульетта» [32]. Трудно представить себе, что тем же человеком, почти в то же самое время написано: «Если Вам есть возможность прислать мне рублей 15 или даже 10, то Вы выведете меня на несколько дней из самого скверного положения, а то не с чем послать на рынок»,— это короткая записка к Жемчужникову. И далее ему же: «Мне необходимо 150 р., которые я должен уплатить не позже 24-го декабря, т. е. завтра...» «Все это время я хлопотал достать 500 р. для взноса в совет Бесплатной школы, который будет на святой неделе, и достал только 300. Не откажите мне в остальных

200 р. — После того как Вы меня раз спасли от серьезной опасности, мне очень тяжело Вас просить, но что делать!» Дальше становится еще труднее. Руководитель Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова, вдохновитель Чайковского вынужден не выходить из дому, потому что... нечего надеть: «Кроме квартирных денег у меня потребность в рублях 40 или 50, чтобы сделать себе платье, в котором мог бы я выйти на уроки, которые тоже отложены мною до 1-го октября за неимением платья. Я очень обносился...» «Едва ли завтра я буду у Бобринских. Сапоги мои очень худы стали...» [33]

Одна за другой неудачи преследовали Балакирева, и в этом ему стало мерещиться что-то роковое. Иногда он проговаривался знакомым о предсказаниях будущих событий своей жизни. Оказалось, что Балакирев начал ходить к гадалке, чтобы «узнать грядущую судьбу своих концертов и своей борьбы с ненавистным Русским музыкальным обществом...» [34]. К тому же, расстроенному и излишне возбужденному Балакиреву в неправильном свете стали представляться его отношения с товарищами. Все они творчески сильно выросли и развились, но по-прежнему любили своего руководителя, горячо желали ему успеха. Правда, его строгая придирчивая опека над их сочинениями уже была не нужна. А Балакирев в этом видел измену прежней дружбе! Он замкнулся в себе, держась подчеркнуто холодно и отчужденно. Ясно было, что богато одаренный человек переживает тяжелое нервное и психическое расстройство. Даже внешний его облик изменился до неузнаваемости. Римский-Корсаков в нескольких строках запечатлел портрет Балакирева, каким он был в первые годы существования кружка.

«Молодой, с чудесными подвижными, огненными глазами, с красивой бородой, говорящей решительно, авторитетно и прямо; каждую минуту готовый к прекрасной импровизации за фортепиано, помнящий каждый известный ему такт, запоминающий мгновенно играемые ему сочинения, он должен был производить это обаяние, как никто другой» [35].

«Нет, это совсем другой человек, — писал теперь о Балакиреве Стасов, — передо мной был вчера какой-то

гроб, а не прежний живой, энергический, беспокойный Милий...»[36].

Внутренний разлад углублялся все более и более, наконец разразилась настоящая катастрофа. Обремененный непосильными заботами, истерзанный постоянной нуждой, разочарованный и обессилевший в неравной борьбе, Балакирев решил навсегда порвать с музыкой и поступил служить в Магазинное управление Варшавской железной дороги. Роковое событие произошло 6 июня 1872 года[37].

Потрясенные случившимся, товарищи Балакирева пытались вернуть его. На исходе этого года, готовясь к встрече Нового, Стасов в письме просил помнить, «что есть кто-то, кто Вас все по-прежнему и любит, и ценит, и ни на единую иоту не сдал во всем том, что прежде и в продолжение долгих лет ощущал к Вам»[38]. Две недели спустя Балакиреву писал Бородин: «Теперь обращаюсь прямо с вопросом: неужели Вы нас навеки покинули? Неужели никогда к нам не придете? Неужели же Вы не знаете и не хотите знать, что мы Вас горячо любим не как музыканта только, но как человека?»[39]

Стасов думал расшевелить Балакирева сообщением об успехе, с каким Николай Рубинштейн исполнил «Исламея». «Ни со временем, ни с талантом, ни с искусством нельзя шутить, ни делать экспериментов и отсрочек: Вы от музыки на шаг, а она от Вас на десять!! Она глубоко мстит за пренебрежение и загон, даже временные. Проснитесь, встаньте!!! — взывал Стасов.— Поднимите снова свои великолепные силы, начните опять свою чудную деятельность»[40].

Но Балакирев оставался глухим к этим призывам...

Первый же день нового — 1873 — года ознаменовался большим событием: «Псковитянка» Римского-Корсакова впервые шла на сцене. «Дорогому мне музыкальному кружку» — это было посвящение композитора в память встреч, обсуждений и исполнений в дружеской среде.

Постановке предшествовали некоторые затруднения

в цензуре. Римский-Корсаков получил разъяснение, что оперу следует изменить таким образом, чтобы ничто в ней не напоминало о республиканской форме правления в Пскове. Пришлось уступить. В тексте оперы были выполнены требуемые переделки, начались репетиции. Композитор ходил в театр, сам аккомпанировал на спевках хору и солистам.

«Псковитянка» была не первой работой Римского-Корсакова, плоды которой ему довелось увидеть на оперной сцене. В прошлом сезоне состоялось исполнение оперы Даргомыжского «Каменный гость», инструментовку которой, согласно воле покойного автора, выполнил Римский-Корсаков. Он и тогда с волнением и интересом оценивал свое дело, но теперь все его переживания оказались несравненно сильнее: шла собственная и первая опера.

В день премьеры забылись и огорчения в цензуре, и трудности на репетициях. Рядом были друзья, друзья были и на сцене, среди исполнителей. С некоторыми из них автор оперы был знаком давно, с тех пор, как начал посещать музыкальные вечера Л. И. Шестаковой.

Роль Ивана Грозного исполнял Осип Афанасьевич Петров, даровитый актер, обладатель великолепного баса. Петров выступил первым исполнителем главных ролей в обеих операх Глинки — Сусанина и Руслана. Понятно, что после смерти композитора артист сохранил с его сестрой теплые, дружеские отношения. Петров исполнял роль Лепорелло в «Каменном госте».

У Шестаковой же Римский-Корсаков встречался с молодой исполнительницей партии Ольги — Юлией Федоровной Платоновой. Это была умная и культурная артистка. Прекрасно обработанный голос широкого диапазона, ровно звучащий и в нижнем и в верхнем регистрах, позволял певице исполнять разнообразные оперные партии. Свою службу в Мариинском театре Платонова начала с исполнения роли Антониды в «Иване Сусанине» Глинки. В дальнейшем она пела Наташу в «Русалке» Даргомыжского и донну Анну в его «Каменном госте». Она была знакома с автором опер и получила от него немало ценных советов относительно

исполнения. Горячая сторонница произведений русских композиторов и убежденная их пропагандистка, Платонова видела в них будущее русской музыки и охотно выступала с исполнением их романсов в концертах Бесплатной музыкальной школы, где пел также и О. А. Петров [41].

«Псковитянка» прошла с успехом. Автору устроили овацию, и он много раз появлялся на сцене в ответ на вызовы публики.

Выходя из театра, Римский-Корсаков держал под руку стройную молодую женщину с косой, обвитой вокруг головы; это была Надежда Николаевна Пургольд, минувшим летом ставшая женой композитора. Рядом шагал Кюи, погруженный в свои мысли. Он обдумывал статью для газеты о только что прослушанной опере [42]. Вокруг оживленно высказывались разные суждения о «Псковитянке». Один из музыкантов, нашедший в клавираусцуге опечатку, упрекал Римского-Корсакова в неграмотности. Другой, напротив, убежденно заявлял, что автор оперы «глубоко изучил тайны гармонии» [43]. Римский-Корсаков прятал улыбку, слыша эти рассуждения; он-то знал истинную цену своему теоретическому образованию... Но что это? Мимо весело промчалась группа студентов.

«Государи-псковичи» — голосисто распевали они только что прозвучавшую в театре песню псковской вольницы, не покорившейся Грозному. Правда, запомнить мелодию этого хора было совсем не трудно с первого раза, — композитор взял для нее русскую народную песню из сборника Балакирева «Как под лесом, под лесочком», — и она надолго стала любимой в студенческой среде.

Вскоре после постановки «Псковитянки» композиторам Могучей кучки предстояло пережить еще одно торжество: близилось время премьеры «Бориса Годунова». Театральная дирекция и во второй раз отказалась принять оперу, хотя после всех изменений и дополнений, сделанных Мусоргским, в ней была большая женская роль, отсутствие которой, главным образом, ставилось композитору в упрек при первом обсуждении. Теперь на помощь Мусоргскому пришли артисты.

В прессе несколько времени назад сообщалось: «...опера Мусоргского «Борис Годунов» не была принята для постановки, а многие артисты русской оперы настолько интересуются ею, что изучают партии и хлопочут о ее постановке» [44]. Энергичнее всех действовала Ю. Ф. Платонова. Часто бывая у Л. И. Шестаковой, артистка не раз слышала «Бориса Годунова» в исполнении автора и его друзей. Она постоянно приглашала композитора к себе и устраивала авторское исполнение оперы в кругу собиравшихся у нее артистов и театральных деятелей.

Впоследствии Платонова так вспоминала об этом: «Автор своей крайне симпатичной личностью очаровывал всех артистов и публику и у меня играл и пел свою оперу, показывая ее моим знакомым, которых я приглашала слушать «Бориса». Исполнял он свою оперу мастерски. Выразительная декламация его делала громадное впечатление на слушателей» [45]. Платонова посещала исполнения оперы Мусоргским и в других домах, неизменно появляясь там в сопровождении своих коллег по театру. Делала она это ради того, чтобы увеличить число сторонников композитора. Так, сам Мусоргский вспоминал: «В семье тайного советника Пургольда, большого любителя искусства, при участии его племянниц А. и Н. Пургольд, серьезных и талантливых исполнительниц музыки, «Борис Годунов» был исполнен при громадном обществе, в присутствии знаменитого Петрова, Платоновой, Комиссаржевского и товарища директора театров Лукашевича. Тут же на месте было решено поставить на сцене три картины этой оперы...» [46].

При поддержке артистов Платонова постепенно приступила к переговорам с представителями театральной дирекции, и ей удалось добиться успеха.

Три сцены из оперы — в корчме и обе картины польского акта — были поставлены в бенефис режиссера Мариинского театра П. Г. Кондратьева 5 февраля 1873 года.

Мусоргский принял самое деятельное участие в репетиционной работе артистов. «Роль Марины он назначил мне и, проходя ее со мною, показывал каждый жест или выражение лица, как он задумал ее,— писала

Платонова. — То же самое он показывал и другим артистам, которые живо заинтересовались весьма благодарными ролями» [47]. Маститому артисту О. А. Петрову, исполнителю роли Варлаама, уже не в первый раз доводилось выступать создателем новых сценических образов в непосредственном творческом контакте с Мусоргским. Ведь Мусоргский впервые исполнял и роль Лепорелло в «Каменном госте» Даргомыжского, и роль Грозного в «Псковитянке» Римского-Корсакова, чему Петров был свидетелем до своих выступлений на Мариинской сцене в этих ролях [48].

Теперь Мусоргский показывал ему партию из своей оперы. Велика была роль Мусоргского и в подготовке других артистов: молодого тенора Ф. П. Комиссаржевского, исполнявшего роль Самозванца, Д. М. Леоновой, в прошлом ученицы М. И. Глинки, выступившей в роли хозяйки корчмы. Мисаила пел Васильев 2-й, а роль иезуита Рангони исполнил О. О. Палечек — одаренный чешский оперный артист, певший партию Фарлафа еще в пражской постановке оперы Глинки под управлением Балакирева; теперь он переехал в Россию и служил в Мариинском театре. Дирижировал Э. Ф. Направник.

Спектакль прошел с огромным успехом, и Кюи писал о нем в рецензии: «Исполняется «Борис», несмотря на всю трудность и новизну его музыки, с изумительным совершенством. Для такого исполнения, кроме таланта исполнителей, необходима горячая любовь к исполняемому произведению, необходимо глубокое его понимание... Успех «Бориса» был громадный и полный. После «Корчмы» и конца весь театр встал и единодушно рукоплескал снизу доверху. Такого успеха, такой овации автору на Мариинской сцене я не запомню... Честь и слава Направнику и нашим артистам за это дело, честь и слава за их любовь к искусству, за их посильную пропаганду хорошей музыки, за их содействие начинающему оперному композитору, за их глубокую симпатию свежей струе современной музыки: честь и слава их пониманию, их стремлению вперед. Этот отрадный факт навсегда останется памятным в истории нашей оперы» [49]

Успех оперы Мусоргского был торжеством всей Могучей кучки. Он поддержал также и артистов: они не ошиблись, настойчиво добиваясь постановки «Бориса Годунова». Теперь нужно было действовать дальше, и Платонова повела более энергичную атаку на дирекцию. Истекал срок ее контракта с театром, и, прежде чем подписывать на следующий сезон новый, она поставила перед директором театра категорическое условие: контракт она заключает только в том случае, если в ее бенефис пойдет опера Мусоргского. Умная артистка знала, на что шла: театр не мог тогда без нее обойтись, и волей-неволей дирекция должна была уступить ее требованиям. Директор размышлял, как выйти из затруднительного положения.

«Платонова требует непременно «Бориса» в бенефис; что мне теперь делать?» — обращался он к начальнику костюмерной и декораторской части. — «Она знает, что я не имею права поставить эту оперу, так как она забракована. Что же остается нам? Разве вот что: соберем вторично комитет, пусть опять рассмотрят оперу (в новом ее виде) для формы: может быть, они теперь и согласятся пропустить «Бориса» [50].

Однако комитет опять дал неблагоприятное заключение. Директор вызывает к себе председателя, бывшего контрабасиста.

«Почему вы забраковали оперу?»

«Помилуйте, ваше превосходительство, эта опера совсем никуда не годится».

«Почему не годится? Я слышал много хорошего о ней!»

«Помилуйте, ваше превосходительство, его друг, Кюи, постоянно ругает нас в «Петербургских ведомостях»...» — неожиданно выдвинул председатель «принципиальное» соображение.

«Так я вашего комитета знать не хочу, слышите ли! Я поставлю оперу без в а ш е г о одобрения» [51].

На другой день директор набросился на Платонову:

«Ну, вот, сударыня, до чего вы меня довели! Я теперь рискую, что меня выгонят из службы из-за вас и вашего «Бориса». И что вы только нашли в нем хорошего, я не понимаю! Я вовсе не сочувствую вашим но-

ваторам, и теперь из-за них должен, может быть, пострадать!»

«Тем больше чести вашему превосходительству, что, не сочувствуя лично этой опере, вы так энергично защищаете интересы русских композиторов»[52], — с достоинством ответила артистка.

Когда все разрешилось благополучно, возникли новые препятствия. Оказалось, что в театре будто бы нет свободного помещения для репетиций. Решили собираться дома у Платоновой. Руководил занятиями сам Мусоргский. «Ревностно мы принялись за дело, — вспоминает Платонова, — с любовью разучивали восхищавшую нас музыку и в один месяц были готовы»[53].

27 января 1874 года в бенефис Платоновой полностью был поставлен «Борис Годунов». Успех превзошел все ожидания.

Так же, как и в день премьеры «Псковитянки», горячим ценителем оперы Мусоргского оказалась молодежь; она «свежим своим, неиспорченным еще чувством понимала, что великая художественная сила создала и вручает народу нашему новое, чудное народное произведение, и ликовала, и радовалась, и торжествовала. Двадцать представлений прошли с полнехоньким театром; не раз толпа молодых людей распевала ночью на улице, подходя к Литейному мосту и собираясь переходить на Выборгскую сторону, хор «величанья боярина народом» и другие хоры»[54], — писал В. В. Стасов.

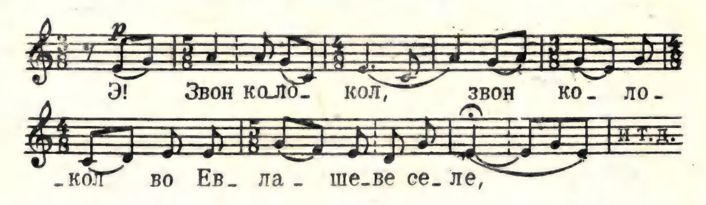
Автор оперы, гордый и счастливый, опять горел новыми творческими замыслами. Среди них на первом месте была опера «Хованщина».

В этот год, ознаменованный большими успехами новой русской музыки, и Бородин вернулся к сочинению «Князя Игоря». То ли подействовали уговоры друзей, постоянно напоминавших ему об опере, то ли прошло время, необходимое для того, чтобы семена чудесного замысла, лежавшие в глубине творческого сознания, созрели и дали всходы, но композитор энергично взялся за дело. И на этот раз чуть ли не больше всех ликовал Стасов. В письме к брату он делился тем, как был в гостях у Бородина и как «вдруг за чаем сам собой он объявил мне, что снова принимается (и уже окон-

чательно) за предложенную мною оперу «Князь Игорь» (сюжет из «Слова о полку Игореве»). Почти весь вечер мы протолковали о том, как он туда употребит материалы из «Млады, первоначально назначенные для «Игоря»; много играл, рассуждал и одушевился (par extraordinaire [вопреки обыкновению; — *фр.*]) до того, что в половине третьего часа ночи, когда мы ушли, он, несмотря на дождь, пошел нас провожать почти до Кирочной и всю дорогу опять толковал про будущую оперу. Сегодня вечером я уже отправляюсь к нему с летописями, Карамзиным и «Словом о полку». Только бы он не остыл и поскорее принялся, — и выйдут чудеса!!!» [55]

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Время было уже позднее, а Римский-Корсаков и не собирался уходить от Бородина. На столе стояли стаканы недопитого чая, хозяин иногда вставал из-за стола и шел в лабораторию посмотреть, как идет опыт (лаборатория находилась в том же доме, что и квартира), возвращался и снова уходил, а прислуга Бородиных, Дуняша Виноградова, сидя здесь же в столовой, неспешно свежим, ясным голосом выводила девичью свадебную песню:



В который раз уже поет Дуняша песню, а Римский-Корсаков просит ее повторить еще и еще. Он сидит с листком нотной бумаги и записывает. Мелодия льется красиво и непринужденно, а записать ее трудно: столько в ней необычных, капризных вольностей...[1]

Со времени постановки «Псковитянки» прошло три года. Все это время Римский-Корсаков напряженно работал, но новых вещей сочинил мало. Он написал еще одну симфонию, струнный квартет, но ни его самого,

ни товарищей произведения эти особенно не радовали. Не было в них той свежести и яркости, что отличали сочиненные им ранее вещи. Римский Корсаков все сильнее и сильнее ощущал отсутствие систематической подготовки. Сначала это мешало ему преподавать, потом стало стеснять и творчество.

Композитор начал учиться с самого начала, нисколько не смущаясь тем, что он был профессором, автором оперы, которая ставилась на сцене, и симфонических произведений, исполнявшихся в концертах. Бесчисленные задачи по гармонии, десятки канонов и фуг, которые Римский-Корсаков писал для развития полифонической техники, вызвали со стороны товарищей несколько подозрительное отношение к столь усиленным занятиям. В свете позиций балакиревского кружка — решать сразу же большие и ответственные творческие задачи — тщательная учебная работа казалась им чуть ли не изменой прежним принципам [2]. Да и сам композитор нередко испытывал сомнения. Правильной ли дорогой идет? Результатов пока не было видно.

Жизнь Римского-Корсакова в этот период складывалась так, что, уча других, он и сам учился. Вскоре после поступления в консерваторию он был назначен инспектором военно-морских оркестров. В его обязанности входило наблюдать за всеми русскими духовыми военно-морскими оркестрами, следить за тем, какой репертуар они исполняют, как дирижируют военные капельмейстеры, и вместе с тем готовить в консерватории новые кадры дирижеров духовых оркестров.

С назначением на должность инспектора Римский-Корсаков наконец расстался с мундиром морского офицера. За новое порученное ему дело он взялся с присущей ему добросовестностью, серьезностью и ответственностью. До этого дирижерами военных духовых оркестров в России были одни иностранцы. Римский-Корсаков многое сделал для того, чтобы во главе военно-морских оркестров встали подготовленные русские капельмейстеры [3]. Композитор ездил по стране, чтобы лично наблюдать за всем, делал переложения классических произведений для духовых составов и сам писал для них музыку. Сочиняя для духовых инструментов,

Римский-Корсаков брал каждый из них, изучал его особенности и немного, самоучкой, пробовал играть.

Практическое знакомство с инструментами оркестра имело огромное значение для композитора. Занимался этим Римский-Корсаков часто вместе с Бородиным, который, сочиняя вторую симфонию, считал необходимым хорошо изучить инструменты. Римский-Корсаков вспоминал о том времени: «...я часто посещал Бородина, принося ему имевшиеся у меня духовые инструменты для совместного изучения и баловства. Оказалось, что Бородин весьма бойко играл на флейте и с помощью имевшейся у него в пальцах техники этого инструмента легко приспособлялся и к игре на кларнете (на гобое он несколько умел играть). Что же касается до медных инструментов, то высокие ноты на них давались ему необыкновенно легко. Мы много беседовали с ним об оркестре...» [4].

Это были годы особенно близких отношений между Римским-Корсаковым и Бородиным.

Вскоре у Римского-Корсакова еще одним делом стало больше. К нему пришла депутация от осиротевшей без Балакирева Бесплатной музыкальной школы с просьбой принять руководство. Римский-Корсаков, понимая значение созданного Балакиревым дела, не отказался. Было дано объявление в газетах о новом наборе учеников и о начале занятий. Снова в Школу пришло много народу, составился большой хор, и занятия возобновились. Возобновились под управлением Римского-Корсакова и концерты, которые проходили успешно и приносили неплохие сборы. Так же, как и для подведомственных ему морских оркестров, Римский-Корсаков стал писать произведения специально для хора Бесплатной музыкальной школы. И в этом он осваивал важные для себя вещи: технику хорового письма и дирижирование.

Однако композитору приходилось нелегко. Изучая все большее количество различных приемов композиторской техники, он вместе с тем начинал испытывать какую-то увеличивавшуюся скованность в сочинении. Не вдохновенная фантазия художника владела им в моменты творчества, а головное мастерство. Римский-

Корсаков постиг технику, но она стала его оковами... «В те времена В. В. Стасов как-то мрачно помалчивал, когда разговор заходил о моей деятельности, Кюи же, как помнится, относился к ней несколько ядовито» [5],— писал Римский-Корсаков.

В это трудное время со словом ободрения приходил Чайковский. Сначала он помогал Римскому-Корсакову разработать план занятий, следил за его упражнениями. Римский-Корсаков посылал ему на просмотр фуги и другие свои учебные работы. Чайковский искренне восхищался тем, что прославленный композитор и профессор не жалеет ни труда, ни времени на школьные, по существу, занятия.

«Знаете ли, что я просто преклоняюсь и благоговею перед Вашей благородной артистическою скромностью и изумительно сильным характером! — писал Чайковский Римскому-Корсакову. — Все эти бесчисленные контрапункты, которые вы проделали, эти шестьдесят фуг и множество других музыкальных хитростей, — все это такой подвиг для человека, уже восемь лет тому назад написавшего «Садко», что мне хотелось бы прокричать о нем целому миру. Я прихожу в изумление и не знаю, как выразить свое бесконечное уважение к Вашей артистической личности» [6]. Нужно ли говорить, какую поддержку оказывал Чайковский Римскому-Корсакову? Скоро, однако, обстоятельства его творческой жизни изменились к лучшему.

Одновременно со всеми остальными своими делами Римский-Корсаков стал заниматься собиранием народных песен и составлять, как некогда и Балакирев, свой сборник. Он просматривал различные старинные сборники, выбирал наиболее интересные мелодии и делал к ним свое собственное сопровождение; о том, какое это трудное и ответственное дело, уже шла речь. Кроме того, в сборник Римский-Корсаков включил песни, которые помнил с детства в исполнении матери и дяди, и те, что записал от знакомых: М. П. Мусоргского, музыкального критика С. Н. Кругликова, жены А. П. Бородина — Екатерины Сергеевны [7].

И сейчас, сидя у Бородина, Римский-Корсаков записывал песню от Дуняши тоже для своего сборника.
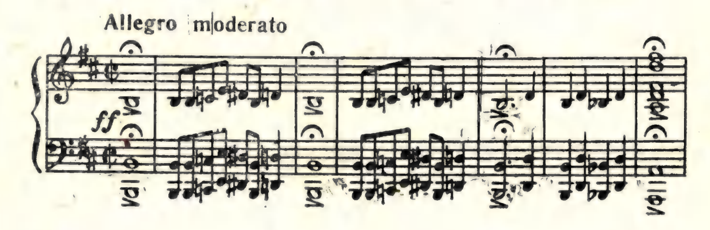
Мимо ехал, мимо ехал Александр господин,
Мимо ехал, мимо ехал свет Павлович,
Звону ее, звону ее он заслушался,
Красоты ее, красоты ее он засмотрелся.
Приехал домой, приехал домой, похваляться стал:
«Видел я, видел я свою суженую,
Видел я, видел я свою ряженую;
Сколь хороша, сколь хороша моя суженая,
Сколь пригожа, сколь пригожа моя ряженая!..»

Прихотливую мелодию удалось наконец записать. Сборник обогатился еще одной замечательной песней.

Бородин за эти годы завершил вторую симфонию. Те же образы необъятных просторов родной земли и ее могучих витязей, что были в первой, предстали и в новом сочинении, еще более самобытном и совершенном. Вторая симфония широко известна под названием «Богатырской». В музыке ее действительно ощущается мощная сила старинных русских богатырей.
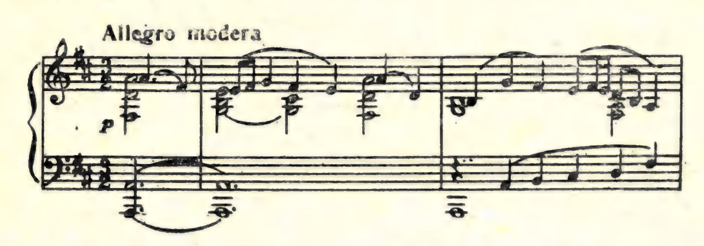
Много лет спустя от Стасова стало известным то содержание, которое композитор видел в своей симфонии: «...сам Бородин рассказывал мне не раз, что в Andante он желал нарисовать фигуру «баяна», в первой части собрание русских богатырей, в финале — сцену богатырского пира при звуке гусель, при ликовании великой народной толпы» [8].

Могучей и грозной темой начинается симфония:
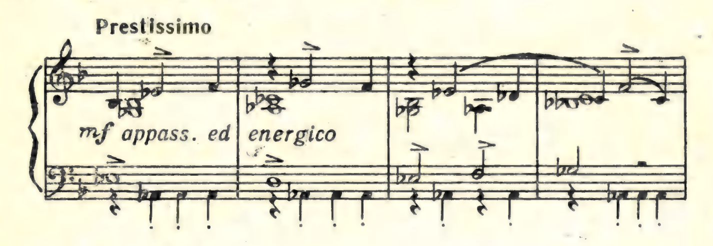


Весь оркестр играет мелодию, то стремительную и чуть тревожную, то застывающую в исполненных степенной величавости и мощной силы остановках. Почти зримой конкретностью обладает возникающий образ богатырской удали и бесстрашия, воссоздающий героев из русского былинного эпоса. Тема эта еще больше крепнет и разрастается в своем развитии, которое при-

водит ко второй теме, столь сходной с русскими лирическими народными песнями:



Одновременно со второй симфонией Бородин сочинял «Князя Игоря», к которому вернулся после длительного перерыва; он работал над оперой с увлечением, и многие из характерных для нее образов прежде нашли воплощение в симфоническом жанре, в котором композитор чувствовал себя более свободно, чем в оперном. И если первая тема первой части симфонии ассоциируется с мужеством русских витязей, то вторая, отмеченная благородной мягкостью и сосредоточенной уравновешенностью, легко воспринимается как параллель к образу Ярославны.

Связи с оперой нашли проявление и во второй части симфонии — несравненном по мощности и силе скерцо. Первая его тема возникает на фоне быстро повторяющегося у валторн одного звука; начинаясь в глубоких басах, тема быстро завладевает всем звуковым пространством, включая самый высокий звуковой горизонт. Переход от первой темы к следующей тоже наполнен непрерывной пульсацией; накопившаяся сила находит разрешение в страстной и широкой мелодии следующей — второй — темы:





А. Н. Пургольд
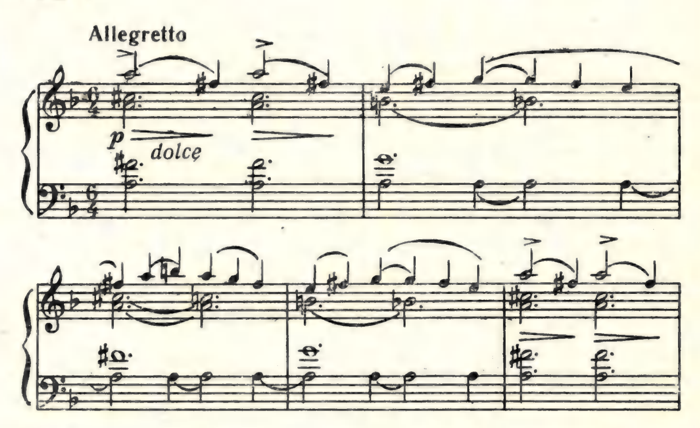


Н. Н. Пургольд

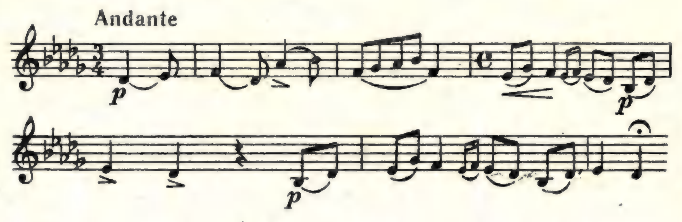


Л. И. Шестакова

В этой мелодии много от того мира звучаний, который создан Бородиным в «Половецких плясках»; это буйный, дикий, но чарующий своей стихийной силой Восток. Иной Восток — изысканный, томный, погруженный в наслаждение — представлен в теме средней части скерцо:



Неспешная плавная мелодия звучит в третьей — медленной — части симфонии:



Певец-сказитель древней Руси ведет свое повествование. Широкую неторопливую тему исполняет солирующая валторна с аккомпанементом арфы. Тема повторяется дважды, но с разным, меняющим ее характер сопровождением: сначала звучит светло, спокойно, затем — с налетом грусти и задумчивости. Постепенно рассказ захватывает слушателей, и они как бы становятся участниками легендарных событий, величественных и торжественных... Снова восстанавливается атмо-

сфера, царившая в начале, и без перерыва после медленной части вступает энергичная и напористая тема мощного финала, завершающего четырехчастную симфонию картиной грандиозного народного ликования.

Бородин выступил в этом сочинении как самобытный и зрелый художник, властно подчиняющий своим замыслам звучание оркестровой массы и мастерски владеющий тематическими превращениями.

Вторую симфонию отличает исключительная цельность. В этом крупном многочастном произведении между многими и разнохарактерными темами существуют крепкие внутренние связи. Вторая тема первой части, например, послужила источником столь отличной от нее, в конечном результате, темы средней части скерцо (ср. примеры — первый на стр. 128 и первый на стр. 129); вместе с тем эта последняя тема как бы выросла из второй темы скерцо (ср. первый пример на стр. 129 и второй на стр. 128). Менее заметные, но не менее прочные и существенные связи имеются также и между другими темами. В симфонии в полной мере проявилось особое, типичное для музыки Бородина, сочетание силы и мягкости. Оно наблюдается и в отношении разных по облику частей (медленная часть между скерцо и финалом), и в сопоставлении тем (например, в первой части — см. примеры на стр. 127 и 128); оно сказывается даже в пределах одного музыкального образа; примером может служить вторая тема скерцо: мелодия ее глубоко изрезана синкопами, но несмотря на это широка.

Создав огромную монументально-эпическую композицию, Бородин определил целое направление в русском симфонизме. И оперу ему хотелось писать в том же — эпическом — плане.

В одном из писем Бородин делился своими мыслями: «Нужно заметить, что во взгляде на оперное дело я всегда расходился со многими из моих товарищей. Чисто речитативный стиль мне был не по нутру и не по характеру. Меня тянет к пению, кантилене, а не к речитативу, хотя, по отзывам знающих людей, я последним владею недурно. Кроме того, меня тянет к формам более законченным, более круглым, более широким. Са-

мая манера третировать оперный материал — другая. По-моему, в опере, как в декорации, мелкие формы, детали, мелочи не должны иметь места; все должно быть писано крупными штрихами, ясно, ярко и по возможности практично в исполнении как голосовом, так и оркестровом. Голоса должны быть на первом плане, оркестр — на втором. Насколько мне удастся осуществить мои стремления — в этом я не судья, конечно, но по направлению опера моя будет ближе к «Руслану», чем к «Каменному гостю», за это могу поручиться»[9].

Не только вопросы оперного стиля волновали Бородина в связи с сочинением «Игоря». Ничуть не меньше его заботила верность и правдивость воспроизведения исторических событий в опере. Композиторы Могучей кучки всегда уделяли этому большое внимание. В этом определенно сказывалось влияние эпохи.

Вторая половина XIX века, богатая научными достижениями, и в области исторической науки выдвинула ряд крупных фигур. Среди них были уже знакомый читателю историк Н. И. Костомаров, автор многотомной «Истории России с древнейших времен», С. М. Соловьев и другие. Свои труды они основывали на детальном изучении подлинных документов и других исторических источников. Правда, выводы, к которым они приходили в отношении тех или иных деятелей, оценки исторических событий в целом страдали ограниченностью, а иногда оказывались и неверными. Поэтому, несмотря на талантливость отдельных исследователей, на то, что некоторые труды Костомарова, например, и в наши дни не утратили значения, а «История» Соловьева и сейчас ценится как обширный свод материалов, концепции их не могут быть приняты современной исторической наукой. В работах историков XIX века мы ценим тщательность в собирании документов, в точном установлении фактов.

Документальную тщательность, особенно в темах исторических, восприняла от науки и русская реалистическая живопись, и русская реалистическая музыка, и русская художественная литература. Только в оценках и выводах русские композиторы, живописцы, пи-

сатели пошли несравненно дальше, чем ученые-историки. Исторические исследования не подымались ни до обличительных тенденций, ни до той трактовки роли народа в истории страны, которыми были отмечены лучшие художественные произведения эпохи.

Композиторы Могучей кучки много времени и сил уделяли изучению источников. Но Бородину это было свойственно в наибольшей степени. Крупный ученый в области точных наук, он и в музыке сохранил подход ученого, что, бесспорно, сказалось и на его творчестве.

В либретто оперы «Князь Игорь» значительная роль принадлежит половцам — дикому кочевому народу, совершавшему набеги на Русскую землю. Два действия оперы Бородина происходят в половецком стане. Воображению композитора представлялись характерные восточные песни и пляски, то плавные и полные неги, то безудержно дикие и огненные. Но он и здесь хотел верности и правдивости. Через русского ученого, члена Географического общества В. Н. Майнова Бородин обращается с рядом вопросов к венгерскому специалисту-исследователю и путешественнику П. Хунфальви, расспрашивая о половцах и особенно об их песнях. Венгерский ученый ответил подробным письмом, в котором сообщал, что потомки древних половцев и сейчас живут в Венгрии, описывал особенности их народной музыки, и даже прислал несколько сборников народных песен, в том числе и половецких[10]. Столь же обстоятельно изучал Бородин и другие материалы для своей оперы. Музыка, которую он сочинял отдельными номерами, выходила вдохновенной и могучей.

Римский-Корсаков и Мусоргский не так часто, как в былые годы, но собирались поиграть и послушать сочиненное. После одного из вечеров, где были исполнены хор, половецкие пляски и ария Кончака, Бородин писал жене: «Признаюсь, я даже не ожидал, что мои московские продукты (Бородин сочинял эти сцены для «Князя Игоря» в Москве.— *Е. Г.*) произведут такой фурор — Корсинька в восторге, Модест тоже, Людмила Ивановна приглашает Петровых послушать их. Особенно меня удивляет сочувствие к первому хору, который мы пробовали в голосах и — без хвастовства скажу —

нашли ужасно эффектным, бойким и ловко сделанным в сценическом отношении. Кончак, само собою разумеется, тоже произвел то впечатление, какого мне хотелось; кроме некоторых неловкостей, чисто голосовых (которые надобно исправить), в пении он выходит очень хорош. Особенно он нравится Корсиньке. Ему же, равно и Модесту, ужасно нравится тот дикий восточный балет, который я сочинил после всего в Москве; помнишь? такой живой, в $^{6}/_{8}$? Разумеется, все хором только и твердят, чтобы я писал поскорее остальное, не откладывая в долгий ящик. ...Вообще в этом году никто не бранит меня за бездеятельность по музыкальной части»[11]. Через несколько дней композитор снова показывал «Князя Игоря» у Шестаковой. Тот восторг, который испытывали во время прослушивания оперы пока еще немногочисленные, но близкие и дорогие ее автору слушатели, действовал и на Бородина. Он переживал настоящий творческий подъем. «...Хочу писать серьезно, потому все идет ладно, и музыка моя встречает большое сочувствие в самых разнообразных людях и кружках,— снова делится он с женой в письме.— Милая Людмила Ивановна вся восторг и внимание. Петровы оба были приглашены к ней третьего дня нарочно для этого. Они очень сочувственно отнеслись к моим вещам, особенно к Кончаку, который имеет везде большой успех. Петровы пророчат опере хорошую будущность на сцене. На днях был у Стасова, который, само собою разумеется, шумел, бурлил, восторгался, знаешь, что ему всего более нравится? — та дикая пляска вроде лезгинки, которую я сочинил на последних днях в Москве»[12].

Однажды Римский-Корсаков принес в подарок Бородину пачку нотной бумаги. На первом листе уже было написано заглавие: «Князь Игорь», опера в 4-х действиях А. П. Бородина»[13]. Так просьбами, шутками, уговорами товарищи старались подтолкнуть Бородина. Все с нетерпением ждали окончания оперы, которая обещала быть замечательной, но до этого пока было далеко.

Дело в том, что Бородину приходилось делить свое время не только между музыкой и химией. Кроме этого

он являлся и крупным общественным деятелем, возглавившим движение передовой интеллигенции за право женщин учиться в высшей школе. Бородин стал одним из организаторов первых высших женских курсов.

Зная о том, сколько дел в одно и то же время делал Бородин, можно только поражаться, как у него хватало сил на все. Урывками он продолжал сочинять оперу.

Мусоргский хотя и охотно слушал все новое, что сочиняли Бородин и Римский-Корсаков, но бывал у них гораздо реже, чем в прежние годы. Он болезненно переживал судьбу «Бориса Годунова». Опера прошла с успехом, однако критика выступила недоброжелательно, а в некоторых случаях даже враждебно, обнаруживая полное непонимание произведения. Вскоре после премьеры дирекция театра решила, что гораздо «спокойнее» давать оперу без сцены народного восстания. Горько было Мусоргскому незаслуженное пренебрежение к произведению, которое шло на сцене с неизменным успехом. Ему было тем более тяжело, что он не был уверен в сочувствии и достойном приеме следующей, задуманной им по совету Стасова оперы «Хованщина».

Замысел этот был еще более смелым, чем «Борис Годунов». В «Борисе Годунове» народные сцены составляют важную часть оперы. И по значению в развитии сюжета, и по музыкальным характеристикам народу принадлежит такая же важная роль, как и отдельным главным действующим лицам. «Хованщину» Мусоргский назвал «народная музыкальная драма», подчеркнув самим названием сущность нового произведения.

Основой сюжета «Хованщины» послужили подлинные исторические события последних десятилетий XVII века, предшествующих началу царствования Петра I. Годы его правления были отмечены рядом передовых по своему значению переустройств в Русском государстве. Однако историческая подготовка всех этих перемен наметилась еще до Петра I, в царствование его отца Алексея Михайловича; уже тогда были передовые люди, сторонники просвещения, не чуждавшиеся общения с Западной Европой, и были противники, которые желали жить по старинке, ни в чем не меняя привыч-

ного уклада жизни. Их поддерживали стрелецкие войска. В это же время произошел раскол в православной церкви, где были сторонники новых церковных обрядов, а по существу сторонники передовой части русского боярства, и были старообрядцы, раскольники, приверженцы старых порядков.

Борьба различных политических групп развернулась вокруг царского престола. После Алексея Михайловича несколько лет царствовал его старший сын — Федор. Когда он умер, царствовать должен был следующий его брат — Иоанн, но так как он был слабоумным, царем провозгласили десятилетнего Петра. Между тем о царской власти мечтала их старшая сестра — царевна Софья. Умная и волевая женщина, она выгодно для себя использовала недовольство в стрелецких войсках. Во время разгоревшегося не без ее влияния стрелецкого бунта погибли родственники Петра, многие сторонники просвещения России, иностранцы, а главой стрельцов был выдвинут князь Иван Хованский. Стрельцы настояли на признании царями обоих малолетних сыновей Алексея — Иоанна и Петра, а правительницей — царевны Софьи. Опасаясь Ивана Хованского, влияние которого после первого восстания стрельцов сильно возросло, и подозревая его в намерениях завладеть царским престолом, Софья казнила главаря стрельцов. Сама она, через несколько лет после первого, подготовила новый стрелецкий бунт, так как Петр стал уже юношей, имеющим опору в своих сторонниках. Второй бунт кончился разгромом. Петр захватил власть. Софья была отправлена в монастырь, зачинщики восстания казнены. Позднее, еще при одной попытке бунта, Петр совершенно уничтожил стрелецкие войска.

Таковы исторические факты, которые тщательно, по многим книгам изучал Мусоргский, обдумывая «Хованщину». В опере он несколько отошел от исторической точности, объединив события первого и второго стрелецкого восстаний и изменив кое-какие обстоятельства; главные действующие лица в ней — Иван Хованский — грубый, надменный боярин, его сын Андрей — слабый, безвольный, занятый любовными утехами юноша, вождь раскольников Досифей — стойкий, суровый, непоколе-

бимый в своей вере фанатик, князь Голицын — умный и хитрый политик, раскольница Марфа, любящая бросившего ее Андрея Хованского, — цельная, глубокая и страстная натура. Наконец, главное действующее лицо в опере — народ, «пришлые люди», а также стрельцы и раскольники, являющиеся слепой силой в руках борющихся политических партий, народ, бесконечно дорогой Мусоргскому таящимися в нем вольными стихийными силами и духовной стойкостью.

Мусоргский гениально раскрыл в «Хованщине» неодолимость исторического развития, неизбежность гибели старого перед неуклонно наступающим новым. «Мне казалось, — писал Стасов, — что борьба старой и новой Руси, схождение со сцены первой и нарождение второй — богатая почва для драмы и оперы, и Мусоргский разделял мое мнение» [14].

«Теперь закипит новая Ваша работа, уже начинаю жить в ней — сколько богатых впечатлений, сколько новых земель к открытию, славно!» [15] — писал Стасову композитор, приступая к новой опере. Мусоргский работал над «Хованщиной». Его захватывала задача изобразить в музыке народ; «в человеческих массах, как в отдельном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, черты, никем не тронутые; подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали. Вот задача-то! восторг и присно восторг! В нашей «Хованщине» попытаемся, не так ли, мой дорогой вещун» [16], — делился своими мыслями Мусоргский в письме к Стасову.

С нетерпением отсиживал композитор часы присутствия в министерстве и спешил погрузиться в любимую работу. Часто всю ночь он проводил за чтением книг по истории. Память впитывала все новые и новые сведения, а в воображении художника вспыхивали отдельные сцены будущей оперы, вставали цельные и сильные характеры Марфы, Досифея, возникали замыслы нового поворота в развитии сюжета. Но Мусоргский, шаг за шагом сообщавший все подробности Стасову, у остальных членов балакиревского кружка стал появ-

ляться все реже и реже. В отношениях с ними наметилось некоторое отчуждение.

С Кюи это объяснялось просто. После постановки целиком всего «Бориса Годунова» он, неожиданно для всех, оказался в рядах тех критиков, которые отрицательно оценили гениальную оперу. В своей статье Кюи обрушился на Мусоргского с градом упреков в незрелости, отсутствии мастерства и т. д. и т. п.[17] Как будто это был другой человек, а не тот, что выступил год назад по поводу постановки отдельных сцен из «Бориса Годунова». Вернее всего, что Кюи оказался просто во власти недостойных чувств. Ведь сначала он вместе с Балакиревым считался старшим в кружке, когда Мусоргский был всего лишь начинающим. И вдруг этот младший полетел дальше и выше всех! На правах бывшего старшего и выступил Кюи, «поучая» младшего товарища.

Мусоргский был тяжело оскорблен статьей Кюи и как человек и как художник, не видящий в своем произведении данных для такого рода критики.

В жизни Римского-Корсакова Мусоргский также не все воспринимал сочувственно. Увлечение Римского-Корсакова техническими упражнениями казалось Мусоргскому странным, противоречащим прежним правилам кружка: «Не надо подготовки; надо прямо сочинять, творить и учиться на собственном творчестве»[18].

Мусоргский горячо любил свой маленький, но такой дружный музыкальный коллектив, как самую близкую и родную семью, и мучительно переживал не только действительные расхождения в нем, но и все, что могло показаться похожим на расхождения.

То же самое Бородину представлялось совсем в другом свете. В одном из писем он об этом очень образно писал: «Пока я не вижу тут ничего, кроме естественного положения вещей. Пока все были в положении яиц под наседкою (разумея под последнею Балакирева), мы все были более или менее схожи. Как скоро вылупились из яиц птенцы — обросли перьями. Перья у всех вышли по необходимости различные; а когда отросли крылья — каждый полетел, куда его тянет по натуре его. Отсутствие сходства в направлении, стремлениях, вкусах, ха-

рактере творчества и проч., по-моему, составляет хорошую и отнюдь не печальную сторону дела. Так должно быть, когда художественная индивидуальность сложится, созреет и окрепнет»[19].

Однако насчет Мусоргского Бородин тревожился, потому что до него доходили слухи о начавшихся у Мусоргского запоях. Стасов тоже был испуган сведениями о посещениях трактира «Малый Ярославец». Кое-что знал об этом и Римский-Корсаков. Он даже считал, что после постановки «Бориса Годунова» «началось постепенное падение его высокоталантливого автора»[20]. Так ли это было на самом деле?

Художественно одаренные натуры отличаются друг от друга не только особыми, им присущими чертами творчества. Они бывают различны и по внутреннему складу. Один создает произведения быстро и уверенно. Другой, легко загораясь разными замыслами, медленно развивает их и трудно доводит до завершения. Один способен сосредоточить усилия на одной-единственной идее, не отвлекаясь ничем, пока она не получит законченного художественного воплощения. Другой легко совмещает работу над несколькими вещами одновременно, черпая освежение и силы в переключении творческого процесса. У одного творческая энергия сочетается с большой жизнестойкостью, способностью отстаивать свои художественные убеждения и добиваться признания, у другого, напротив, с полным неумением «постоять за себя» в жизни.

Художником целеустремленным, умеющим твердо и энергично завершать задуманное, был Римский-Корсаков. Непреклонно и последовательно он отстаивал и свои убеждения, не смущаясь никакими проистекающими от этого трудностями. Щедро делил свои силы и время между искусством, наукой, общественной работой Бородин, и эта необходимость не осложняла его внутренне полнокровной жизни. Балакирев — решительный и волевой, призванный возглавлять и руководить в искусстве — не выдержал столкновения с грубо практической стороной жизни и тяжело надломился.

Могуче гениальный Мусоргский ни в какой степени не мог поступиться убеждениями художника. В твор-

честве он всегда оставался смелым и непреклонным. «Крест на себя наложил я, — говорил он, — и с поднятою головой, бодро и весело пойду, против всяких, к светлой, сильной, праведной цели, к настоящему искусству, любящему человека, живущему его отрадой, его горем и страдой»[21]. Но в жизни Мусоргский был совершенно иным. Творческая воля и смелость сочетались у него с душевной незащищенностью и внутренней ранимостью. В отношениях с людьми он был мягким, податливым и крайне деликатным. Мусоргского тянуло к семейному теплу и уюту, а жизнь складывалась так, что он становился все более и более одиноким. Робкий и застенчивый, он не нашел в себе решимости сказать любимой женщине о своем чувстве, добиться личного счастья. Испытывая нежность к детям, композитор отдал дань этому чувству созданием сборника «Детская», где отдельные вокальные сценки тонко рисуют картины из детской жизни.

Жить одному Мусоргскому было трудно. Он устраивался то в «коммуне», то потом вместе с Римским-Корсаковым. После его женитьбы Мусоргский чувствовал себя почти осиротевшим. Некоторое время спустя он поселился в одной квартире с молодым начинающим поэтом Арсением Аркадьевичем Голенищевым-Кутузовым. В жизни композитора опять наступила счастливая полоса. После немилой службы в министерстве вечером предстояло интересное общение с талантливым человеком, а не унылое одиночество, толкавшее иной раз Мусоргского на то, чтобы заглушить тоску рюмкой вина в кругу случайных собутыльников. В Голенищеве-Кутузове он встретил человека, преклоняющегося перед его дарованием. На стихотворения своего друга Мусоргский написал замечательные романсы и песни.

Однако и этой совместной жизни, которая так согревала нежное и доброе сердце Мусоргского, суждено было кончиться. Голенищев-Кутузов женился и уехал в деревню. Мусоргский воспринял это событие как катастрофу. Нервному и предельно впечатлительному композитору казалось, что все погрузилось в беспросветный мрак. Непрактичный и житейски беззащитный, он не мог мало-мальски сносно устроить свою жизнь на гро-

шовое чиновничье жалование. Служба, отнимавшая время от творчества, была ненавистна Мусоргскому. Нужда и долги преследовали его, одиночество угнетало. Гордость и самолюбие, быть может и ложные, мешали обратиться к прежним друзьям за помощью и поддержкой. Да и чем они могли помочь? Материальный достаток у всех был очень скромным, да материальную помощь Мусоргский вряд ли и принял бы. Не это ему было нужно. Избавить же его от унизительной службы, обеспечить возможность свободного творчества, согреть семейным теплом и уютом — этого, несмотря на любовь к Мусоргскому как к человеку и музыканту, никто из друзей не мог ему дать. Потому он часто предпочитал проводить время в кругу новых знакомых, а кое-кто из этих новых знакомых все чаще и чаще затягивал Мусоргского в злополучный «Малый Ярославец». Композитор соглашался. Дома никто не ждал. Одинокие бесприютные стены да упреки хозяев в задолженности за квартиру — все это отнюдь не располагало его пораньше покинуть место за столиком в оживленно шумном трактире.

Друзья по бывшему балакиревскому кружку всегда рады были появлению Мусоргского. Его творчество попрежнему их интересовало, а вмешиваться в его жизненный уклад, при том, что он держался гордо и независимо, мешала излишняя деликатность. Один Стасов, не считаясь ни с чем, прямо вторгался во все дела — бытовые и творческие — обожаемого композитора. Он совершенно не оставлял его в покое, обсуждая планы будущих произведений, помогая материалами. И Мусоргский радостно отвечал Стасову, делясь с ним всем. Именно такое участие — горячее, напористое — и было нужно композитору, который наряду с житейскими горестями и неудачами переживал колоссальный творческий подъем.

Замысел грандиозной оперы «Хованщина» рос и ширился, создавались развернутые музыкальные сцены.

Еще немало оставалось сделать до окончания, а Мусоргскому рисовался замысел третьей исторической оперы — «Пугачевщина». Для сценария композитор пред-

полагал отчасти воспользоваться содержанием повести Пушкина «Капитанская дочка», дополнив и расширив ее за счет введения исторических материалов.

Художник громадного дарования, Мусоргский умел видеть жизнь во всем ее многообразии, с тягостно трагическими и радостными сторонами. Он создал две группы романсов, объединенные общими названиями: это «Без солнца» (шесть романсов) и «Песни и пляски смерти» (четыре романса); оба цикла написаны на стихотворения Голенищева-Кутузова, которые поэт сочинил под влиянием композитора. Особенно трагичны «Песни и пляски смерти». Первая песня — «Трепак». Смерть настигает пьяного бедного крестьянина в лесу, во время метели. Во второй песне — «Колыбельная» — смерть баюкает ребенка, умирающего в объятьях любящей матери. Третья песня — «Серенада», смерть в образе рыцаря-трубадура поет любовную серенаду безнадежно больной молодой женщине. Наконец, в несколько позже написанном «Полководце» смерть под видом полководца в разгаре битвы косит массы людей.

И вместе с тем в те же годы Мусоргский начинает писать комическую оперу на сюжет солнечно-яркой, веселой повести Гоголя «Сорочинская ярмарка». Ни трудности жизни, ни понимание ее трагических сторон не могли погасить в нем любовь к жизни, не могли омрачить радость неотразимо притягательного творческого труда. Мусоргский творил, и ему нужны были слушатели до того, как опера пойдет на сцене, нужна была поддержка до того, когда придет общее признание. И слушателей и поддержку композитор находил в новом кругу знакомых.

Не все они были приверженцами спиртных напитков, как это представлялось Римскому-Корсакову. Пожалуй, только приятель Мусоргского Наумов, морской офицер в прошлом и разорившийся помещик, у которого композитору, оставшемуся без крова, пришлось поселиться и прожить несколько лет, был опустившимся, спившимся человеком. Имя Наумова было хорошо известно и Бородину, и Стасову, и Римскому-Корсакову, потому что Мусоргский у него жил; об остальных же своих знакомых Мусоргский просто умалчивал.

Мусоргский был скрытным человеком в том, что касалось его личных отношений. В тот период своей жизни, о котором идет речь, замкнутость его увеличилась. Поэтому жизнь его оказывалась видимой как бы с одной стороны, и составить представление, правда, очень неполное, о другой стороне, той, которую он не раскрывал, можно только по отдельным фактам.

Так же, как его товарищи по балакиревскому кружку, Мусоргский горячо любил народную песню; так же, как и они, он изучал ее по различным сборникам; так же, как и они, он делал записи разных заинтересовавших его национальных мелодий для своих сочинений. Мусоргский не объединил записанных им песен в сборник, не обработал их, не подготовил к изданию, как раньше Балакирев или теперь Римский-Корсаков. Он делал эти записи от случая к случаю, на отдельных клочках нотной бумаги, но почти всегда помечал, когда и от кого записал песню. Эти пометки кое-что раскрывают нам в жизни Мусоргского.

Работая над оперой «Сорочинская ярмарка», композитор, естественно, интересовался украинскими народными песнями. В его записях их сохранилось двадцать семь: некоторые заимствованы из сборников украинских песен, некоторые записаны от разных лиц, имена которых пометил сам Мусоргский [22].

Один из них — писатель Всеволод Владимирович Крестовский, автор нашумевшего в свое время романа «Петербургские трущобы». Крестовский имел вкус к народному творчеству и написал ряд песен, легенд и сказаний в народном духе. Некоторые его стихотворения получили широкое распространение в качестве русских городских песен («Ванька-ключник», «Полоса», «Владимирка»; песня «Полоса» была популярна в революционной среде). Писатель родился на Украине (в Киевской губернии), где, возможно, и слышал народные песни, переданные им композитору.

С Крестовским Мусоргский, вероятно, познакомился еще в начале 70-х годов, когда писатель в течение некоторого времени имел отношение к работе над либретто «Псковитянки». Мусоргский, также сочинявший для этой оперы хоровые тексты, редактировал по прось-

бе Римского-Корсакова отдельные стихи, написанные Крестовским[23]. По-видимому, знакомство это не прервалось тогда. В дальнейшем они могли видеться у друга Мусоргского — поэта А. А. Голенищева-Кутузова[24]. Судя по пометкам Мусоргского на сделанных им записях народных песен, встречи его с Крестовским продолжались по крайней мере до 1878 года. От него же записал Мусоргский турецкую песню. Совмещая литературную деятельность с карьерой военного, Крестовский много ездил, в частности, был прикомандирован к Главному штабу в период русско-турецкой войны. Вероятно, турецкая песня — одно из музыкальных впечатлений Крестовского в те годы.

На одной из записей значится фамилия Русова. Александр Александрович Русов, от которого Мусоргский узнал песню «Ой, на горі», работал земским статистиком и этнографом в Черниговской, Херсонской и Полтавской губерниях. Известны его статьи о живописи Т. Г. Шевченко, работа «Остап Вересай, один из последних кобзарей малорусских»[25]. Русов принимал участие в хоре Н. В. Лысенко, выступавшем в Петербурге. Очевидно, здесь с ним и встретился Мусоргский.

Сохранил Мусоргский связи и с деятелями Мариинского театра, возникшие в пору постановки «Бориса Годунова». Одну из украинских мелодий он записал от А. Я. Морозова — оперного режиссера. Другую песню, русскую — «Приданые удалые» — от заведующего осветительной частью М. Ф. Шишко[26]. На теме этой песни Мусоргский построил в «Хованщине» хор, славящий Ивана Хованского, «Плывет, плывет лебедушка».

Макар Федосеевич Шишко был незаурядным человеком. Он родился далеко от столицы — в глухой белорусской деревне. Страсть к учению привела его в Москву, где, живя буквально на медные гроши, он окончил университет, специализируясь в области химии. Больше всего он увлекался изобретательством и, в частности, пиротехникой. Переехав впоследствии в Петербург, Шишко принимал участие в устройстве иллюминаций, усовершенствовал бенгальские огни и т. п. Это привлекло внимание директора императорских театров А. М. Гедеонова, и он пригласил Шишко на должность

инспектора освещения. Вплоть до 1880 года имя его значилось на театральных афишах.

М. Ф. Шишко был живым, общительным человеком. Среди его близких друзей — драматург А. Н. Островский, актер И. Ф. Горбунов, писатель-этнограф С. В. Максимов. С двумя последними был знаком и Мусоргский.

Встречи их обычно происходили в «Малом Ярославце». Трактир этот, представлявшийся столь мрачным местом товарищам Мусоргского по балакиревскому кружку, совсем не был таким на самом деле. Здесь собирались не очень-то избалованные судьбой литераторы, артисты, художники не только провести время за бутылкой вина, но и пообщаться, за неимением лучшей обстановки, с собратьями по профессии. Иной раз актеры и писатели появлялись в поисках красочных типов, характерных особенностей речи; именно такими посетителями «Малого Ярославца» были Сергей Васильевич Максимов, часто развлекавший собравшихся рассказами, Иван Федорович Горбунов, прославившийся главным образом как рассказчик сцен из народной жизни, купеческого и чиновничьего быта. С Горбуновым Мусоргский особенно дружил, высоко ценя его дарование. Горбунов же очень любил и хорошо знал русские народные песни. Он напел Мусоргскому песню «Исходила младенька», которая тоже вошла в «Хованщину» как песня Марфы.

К этому времени относится знакомство Мусоргского с русским литератором, путешественником-ориенталистом Петром Ивановичем Пашино. Неизвестно, где они познакомились и часто ли виделись. Но на четырех песнях, записанных Мусоргским, есть точная пометка: «Пашино, 17 апреля, 77»[27]. Это песни — киргизская, бирманская, армянская и напев дервиша. Кто же такой Пашино и почему он обладал запасом столь разнообразных народных песен?

Это был один из самых интересных людей прошлого века. Уроженец города Ирбита, он рано осиротел и как сын певчего Придворной капеллы был отдан учиться на казенный счет. Сначала Пашино учится в городе Чердынь, потом перебирается в Казань. Посто-



Ю. Ф. Платонова


О. А. Петров


И. А. Мельников

янно общаясь в этих городах с местными жителями, он в совершенстве овладел киргизским и татарским языками, выступив в шестнадцатилетнем возрасте автором печатного перевода «Татарских сказаний» [28]. В дальнейшем, благодаря блестящим лингвистическим способностям, Пашино изучил несколько европейских и восточных языков. Это обстоятельство в довольно молодом возрасте привело его на пост второго секретаря русского посольства в Персии. Бывая в английском посольстве, он свободно говорил по-английски, посещая французское, столь же непринужденно беседовал по-французски, безупречно объяснялся по-ирански.

Однако по складу своего характера — открытого и до резкости прямого — Пашино тяготился карьерой дипломатического служащего и скоро ее оставил. Путешественник по призванию, он всю свою жизнь посвятил изучению стран Востока. Правительство никогда не поддерживало смелых начинаний Пашино, отказывало в финансировании, и все-таки он осуществил ряд интереснейших путешествий. Он то отправлялся в путь в национальном костюме, под видом странника, то соглашался сопровождать в путешествии богатого пьяницу, которого отец-миллионер спасал таким способом от запоя, во время перерывов между путешествиями сколачивал себе скромные средства заработками журналиста. Кроме исключительных способностей к языкам, Пашино обладал незаурядными литературными данными. Еще до своего дипломатического назначения, в 50-е годы, он сотрудничал в «Современнике», где познакомился с Н. А. Некрасовым, Н. Г. Чернышевским, Н. А. Добролюбовым [29].

Пашино побывал в Персии, Индии, Бирме, Китае, Японии, Египте, Эфиопии, встречался с вождем освободительного движения в Италии — Гарибальди. Пашино состоял членом Географического общества, свои путешествия он описывал в газетных статьях, книгах. Несмотря на большую и разностороннюю одаренность, Пашино всегда нуждался, а под конец жизни, будучи больным, голодал, не имея буквально ни копейки на самое необходимое. Умер он в богадельне, совершенно одинокий и всеми забытый [30].

С этим человеком, столько видевшим и так много знавшим, встречался Мусоргский. В год записи песен (1877) Пашино возвратился из длительного путешествия по Афганистану и Индии. В колоритном национальном костюме, не возбуждая ни у кого подозрений благодаря великолепному знанию языков, Пашино проделал большое путешествие и собрал материалы, не утратившие значения и поныне [31]. 2 марта в Русском географическом обществе он делал доклад «Очерки Бирмы». В газетах появилось несколько его увлекательно написанных статей. Вероятно, в Географическом обществе, где Мусоргский бывал, так же как и его друзья-кучкисты (Стасов публиковал народные песни в записях Мусоргского и Бородина [32]), он познакомился с Пашино. Мог их познакомить и С. В. Максимов, с которым Пашино нередко встречался [33]. Во всяком случае, встречи эти были творчески плодотворными.

Во время своих путешествий Пашино запомнил много песен и сам их пел. По-видимому, от отца — певца — он унаследовал музыкальную одаренность. Кроме того, его вообще интересовало искусство, в частности театр [34].

Записи, сделанные Мусоргским от Пашино,— самые интересные среди собранных композитором народных песен. Пашино напел их со словами, и Мусоргский русскими буквами записал на неизвестных ему языках киргизский и бирманский тексты [35].

С песнями, записанными от Пашино, связаны очень значительные творческие замыслы Мусоргского. Возле киргизской (Пашино знал ее с детства по родным местам) композитор сделал пометку: «Для будущей оперы «Пугачевщина». А другие песни предполагал включить в большое произведение для рояля, арф и оркестра. Этим замыслом, уже позднее, композитор поделился в одном из писем со Стасовым, правда, умолчав о том, от кого получены музыкальные темы: «Затеяна «сюита» для оркестра с арфами и фортепиано на мотивы, собранные мною от разных добрых странников сего мира: программа ее от болгарских берегов, через Черное море, Кавказ, Каспий и Ферган до Бирмы. Сюита уже немного начата» [36]. Наброски этого произведения не сохранились, но совершенно ясно, что темами для него

предполагались песни, записанные от Пашино. В письме Мусоргского указан маршрут одного из путешествий Пашино, который иногда совершал свои походы под видом странника.

Таковы были люди, с которыми встречался Мусоргский, таковы были его творческие интересы в эти годы.

Мусоргский записал сорок шесть различных песен — количество совершенно достаточное для того, чтобы составить ценный, содержательный сборник. В эти же годы работал над своими сборниками Римский-Корсаков. Красота двух народных песен, введенных Мусоргским в «Хованщину» («Приданые удалые» и «Исходила младенька»), так пленила Римского-Корсакова, что он попросил у Мусоргского разрешения включить их в свой сборник.

Сборник Римского-Корсакова насчитывал сто песен. Два года работал над ним композитор, прежде чем подготовил к изданию, но этот труд имел в его жизни огромное положительное значение. Чуткое вникание в народные мелодии, в их естественное и непринужденное развитие, основанное на своеобразных законах, помогло Римскому-Корсакову преодолеть скованность, порожденную усиленными техническими занятиями, и вновь обрести свободу в творчестве. Правда, наряду с изучением народной песни было еще одно обстоятельство, которое в не меньшей степени способствовало преодолению кризисного состояния у Римского-Корсакова.

Балакирев, на несколько лет исчезавший из поля зрения своих друзей, вновь начал понемногу проявлять интерес к музыкальным делам; «я виделся с Милием и в восторге,— писал Мусоргский Стасову.— Много хорошего было помянуто, много хорошего было пройдено, а паче всего великая художественная память о наших бывалых делах» [37]. Людмила Ивановна Шестакова, чтобы поддержать в Балакиреве снова возникший интерес к музыке, поспешила поручить ему одно важное дело. Давно уже у нее была мысль об издании партитуры опер Глинки — «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» — и сейчас она обратилась к Балакиреву и Римскому-Корсакову с просьбой подготовить к изданию эти оперы. Оба композитора сочли предложение за большую честь для

себя. Помогать им в работе должен был Анатолий Константинович Лядов — ученик Римского-Корсакова по консерватории, талантливый композитор.

Работа по редактированию приобрела особенное значение в творческой биографии Римского-Корсакова. «Занятия партитурами Глинки были для меня неожиданною школою, — писал он. — И до этих пор я знал и боготворил его оперы; но, редактируя печатавшиеся партитуры, мне пришлось пройти фактуру и инструментовку Глинки до последней ничтожной мелкой нотки. Пределов не было моему восхищению и поклонению гениальному человеку. Как у него все тонко и в то же время просто и естественно, и какое знание голосов и инструментов! Я с жадностью вбирал в себя все его приемы. Я изучал его обращение с натуральными медными инструментами, которые придают его оркестровке несказанную прозрачность и легкость, я изучал его изящное и естественное голосоведение. И это было для меня благотворной школой, выводившей на путь современной музыки, после перипетий контрапунктики и строгого стиля» [38].

Народная песня и гениальная музыка Глинки помогли Римскому-Корсакову преодолеть оковы техницизма; возмужавшим и созревшим художником он вновь возвращается к творчеству. Прежде всего Римский-Корсаков взялся за свою первую оперу «Псковитянка», чтобы кое-что дописать в ней заново, кое-что переделать на основе уже приобретенной техники. «Я чувствовал в ней [в «Псковитянке»] гармонические преувеличения, я сознавал несвязность и расшитость речитативов, недостаток пения в местах, где бы оно должно было быть, недоразвитость и длинноты форм, отсутствие контрапунктического элемента и т. д., словом, я сознавал, что моя тогдашняя композиторская техника была недостойна моих музыкальных идей и прекрасного сюжета» [39]. Композитор ввел ряд расширений, изменил кое-что в инструментовке, затратив на эту работу около полутора лет.

Поставлена в новой редакции «Псковитянка» не была, и Римского-Корсакова это не огорчило. «В первой редакции я пострадал от недостаточности знаний, во

второй — от избытка и неуменья управлять ими. Я чувствовал, что вторая редакция должна быть сокращена и переработана еще раз, что настоящий, желательный вид «Псковитянки» лежит где-то посередине между первой и второй редакцией и что я пока не в состоянии его отыскать»,— так оценил сам автор эту работу. Вместе с тем он писал: «...я чувствовал тоже, что курс учения моего окончен, и мне следует предпринять что-нибудь новое и свежее» [40].

Вскоре явился замысел и новой оперы. Это была «Майская ночь» по поэтической повести Гоголя. Либретто оперы Римский-Корсаков писал сам. Содержание близко к гоголевскому оригиналу.

Парубки и дивчата в украинском селе играют в «Просо», а молодой казак Левко, стараясь остаться незамеченным ими, спешит к Ганне — девушке, которую он любит.

Останавливаясь возле хаты Ганны, Левко запевает песню, аккомпанируя себе на бандуре:

Солнышко низко, вечер уж близко.
Выйди, сердечко мое, хоть на миг.

Ганна выходит на его песню. Она тоже любит Левко, но его отец не дает согласия на женитьбу сына. Любуясь вечерним небом, загорающимися в нем звездами, девушка останавливает взгляд на чернеющем вдали пустом панском доме на берегу озера. Она вспоминает, что есть страшная история об этом доме, и просит Левко рассказать ее.

Левко рассказывает, как молодая жена сотника не взлюбила падчерицу и заставила отца выгнать родную дочь. Панночка, вне себя от горя, бросилась в озеро и превратилась в русалку. С подругами-русалками она и свою злую мачеху увлекла на дно озера. Но мачеха тоже превратилась в русалку, хотя была она ведьмой. Панночка не может узнать среди других русалок мачеху. Каждую ночь собирает она русалок и, если попадает к ним человек, заставляет его угадывать, кто мачеха.

Рассказ Левко окончен. Пора расставаться им с Ганной. Снова на улицу выходят дивчата, появляется пья-

ный казак Каленик, который никак не может найти свой дом.

Левко удается подслушать разговор Головы с Ганной, и он понимает теперь, почему отец препятствует его женитьбе на Ганне; он решает проучить седого и кривого старика, затеявшего любовные шашни, и запевает насмешливую песню:

Хлопцы, слышали ли вы,
Наши ль головы не крепки? Гой!

Песню дружно подхватывают парубки:

Гой! гуляй, гуляй, казак!
Гой! гуляй, гуляй, казак!
У кривого Головы
В голове расселись клепки. Гой!

...В доме у Головы приезжий винокур. Он решил на месте заброшенного дома сотника устроить винокурню. Беседу винокура, Головы и его свояченицы прерывает пьяный Каленик. Решив, что он пришел к себе домой, Каленик ругает Голову, на которого сердит. Голова хочет его прогнать. В это время брошенный с улицы камень разбивает окно. Голова ловит своего сына Левко, но тот гасит светильник и убегает. Поймав в темноте свояченицу, Голова запирает ее в чулан. Дальше ряд путаных событий происходит вокруг свояченицы, которая появляется всюду, где бы ни искали зачинщика беспорядков. В конце концов, объятые суеверным страхом Голова, писарь и винокур решают поджечь хату, так как думают, что свояченицей обернулся сатана. Еле-еле удается ей умолить их выпустить ее...

Последнее (третье) действие происходит на берегу озера. Ясная лунная ночь. Левко один. Он думает о Ганне, которая сейчас спит.

Спи, моя красавица, сладко спи!
Радостный, светлый сон на тебя слети —

раздается его песня. Левко играет на бандуре, поет.

Пой, пой еще, казак, —

звучит чей-то нежный голос. Окно в старом доме отворяется, в нем видна Панночка. Левко еще поет и опять слышит тот же голос:

Спой еще, чернобровый мой!

На берегу пруда показываются русалки. Как завороженный, Левко слушает их пение. Русалки водят хороводы, заплетают венки. Панночка обращается к Левко, просит сыграть русалкам на бандуре. Снова звучит пение русалок, водящих хоровод. Панночка просит Левко найти ее мачеху. Русалки затевают игру в ворона, и Левко в злой, хищной русалке узнает мачеху и указывает на нее Панночке. Русалки бросаются на ведьму. Панночка благодарит Левко, предсказывает ему счастье с Ганной и дает записку для отца. Панночка исчезает. Наступает рассвет. Левко не знает, наяву или во сне все это было. Но у него записка... Вбегают Голова, винокур, писарь, чтобы схватить Левко; он говорит о записке, которую ему велено передать Голове. Писарь узнает почерк комиссара, читает, и все с изумлением слышат приказ Голове женить своего сына на Ганне. С песнями приходят девушки, среди них Ганна. Парубки и девушки славят счастливых влюбленных:

Солнышку красному — слава!
Молодцу с девицей — слава!

На сочинение «Майской ночи» Римский-Корсаков потратил два года. Он писал уверенно, без затруднений. Сказывались годы усиленных занятий.

Римский-Корсаков ввел в «Майскую ночь» мелодии многих украинских народных песен. Особенно любовно он создал сцены фантастические и связанные с народными обрядами, то, что в его зрелых операх стало главным.

В годы сочинения «Майской ночи» к Римскому-Корсакову стал заходить Балакирев. Все прежде близкие ему люди с болью отмечали, что это был уже другой человек. Балакирев стал ханжески-религиозным, полюбил читать нравоучения. Мало что напоминало прежнего, исполненного редкого обаяния, музыканта.

Но понемногу Балакирев начал «оттаивать» и для творчества. В этом отношении на него пыталась влиять Шестакова. Она была неутомима, и, уступая ее просьбам, Балакирев взялся за продолжение симфонической поэмы «Тамара». «Балакирев собирается заняться «Тамарой» [41], — сообщал Бородину Римский-Корсаков. Разумеется, Римский-Корсаков, Бородин, Мусоргский не могли не радоваться возвращению Балакирева; слишком многое связывало их в незабываемые годы юности. Вместе с тем они замечали, что присутствие бывшего руководителя часто их тяготило; «по уходе его всем становилось легче, — писал Римский-Корсаков. — При нем стеснялись высказывать свое мнение, стеснялись играть что-либо новое, вновь сочиненное, и даже стеснялись держать себя запросто. По уходе его обыкновенно начиналась непринужденная беседа, а Бородин и Мусоргский не стеснялись играть что-нибудь новое или отрывочное» [42].

Так тяжело изменили жизненные невзгоды этого незаурядного человека, которому были бесконечно многим обязаны и Мусоргский, и Бородин, и Римский-Корсаков. Они продолжали идти вперед, и теперь шли особыми, своими дорогами, и дороги эти вели далеко...

Бородин дописал первый струнный квартет. Немало тем было у него и для второго квартета. Он сочинил небольшую симфоническую картину «В Средней Азии». Но самая главная и большая его работа — опера «Князь Игорь», которой так ждали его друзья и которую так хотелось ему самому написать, продвигалась медленно.

«Александр Порфирьевич, — писал Бородину Стасов, — нельзя ли Вам сделать великую радость Вашему глубочайшему поклоннику? Это — быть завтра у меня. Будет также и Мусорянин,— но никого больше. Уже так давно Вы мне обещаете дать послушать все Ваши новые чудесные вещи разом; все это откладывается, откладывается и никогда не доходит до исполнения. Так вот, хоть завтра! Ах, как я был бы рад!!!! Но если ничто Вам не мешает, будьте, ради бога, пораньше, например, около восьми, и захватите все ноты «Игоря».

Ваш *В. Стасов*» [43].

К разнообразным делам и обязанностям Бородина между тем присоединились занятия со студенческим хором. Композитор дирижировал этим хором в концертах, которые устраивал в пользу нуждающихся студенток женских курсов. Зная его исключительную доброту и отзывчивость, к нему постоянно обращались с просьбами помочь, похлопотать, устроить. Бородин, действительно, никогда никому не отказывал, забывая и о своем отдыхе, и о творческой работе.

Жизнь осложнялась тем, что жена Бородина, Екатерина Сергеевна, была тяжело больным человеком. Она любила Бородина, ценила его гениальное дарование, но создать ему уют и покой, окружить заботой не имела возможности, так как бо́льшую часть времени жила врозь с мужем. Для ее болезни — астмы — труден был сырой петербургский климат, и на зимние и осенние месяцы она переезжала в Москву к матери.

Римский-Корсаков и Стасов видели, как живет Бородин, понимали, что ему очень трудно, и всеми силами старались не дать ему забросить сочинение.

«Скажите же еще ради бога, во время праздников не подвинулся ли «Князь Игорь». Или же он так-таки и спит целых два года? Если да, это просто непростительно для талантливого человека, как Вы» [44], — взывал к композитору Стасов.

Римский-Корсаков соглашался на любую работу, чтобы помочь Бородину; «я предлагал ему себя в музыкальные секретари, лишь бы только подвинуть его чудную оперу» [45], — вспоминал он.

Римский-Корсаков по-прежнему руководил Бесплатной музыкальной школой. Одна из концертных программ была им составлена очень интересно. В нее должны были войти номера из «Майской ночи»; опера еще не ставилась на сцене и слушателям предстояло услышать совершенно новую музыку. Кроме того, Римский-Корсаков предполагал исполнить сцену Пимена и Григория в келье из «Бориса Годунова». Опера эта шла в театре, но сцена в келье всегда исключалась по требованию церковной цензуры. В этом же концерте Римский-Корсаков хотел исполнить несколько номеров из «Князя Игоря» [46].

Труднее всего было организовать исполнение произведений Бородина. Сочиненное существовало или в его памяти и памяти товарищей, которым он все играл, или же в черновых записях на отдельных клочках бумаги. Этого было недостаточно для того, чтобы исполнить произведение в концерте. Нужна была партитура, которую мог сделать только сам композитор. А у Бородина, перегруженного массой научных и общественных обязанностей, никогда не оставалось на это времени.

Римский-Корсаков подчас приходил в отчаяние от того, что даровитому человеку так мало удается сделать. Между тем музыка Бородина превосходна, познакомить с ней публику необходимо. К тому же, подготовка к концерту продвинет запись оперы, которой не век же существовать в виде записанных и не записанных отрывков. Римский-Корсаков включает в программу концерта Бесплатной школы номера из «Князя Игоря». Бородин понимает, что́ это значит, но ему так и не удается выкроить время на необходимую предварительную работу. Римский-Корсаков записал, как шла подготовка к таким концертам: «Бывало, ходишь-ходишь к нему, спрашиваешь, что он наработал. Оказывается — какую-нибудь страницу или две страницы партитуры, а то и ровно ничего. Спросишь его: «Александр Порфирьевич, написали ли вы?» Он отвечает: «Написал». Но оказывается, что он написал множество писем.— «Александр Порфирьевич, переложили ли вы, наконец, такой-то нумер?» — «Переложил»,— отвечает он серьезно.— «Ну, слава богу, наконец-то!» — «Я переложил его с фортепиано на стол»,— продолжает он так же серьезно и спокойно» [47].

Дело кончается тем, что Римский-Корсаков приглашает к себе домой Бородина, зовет на помощь А. К. Лядова, и все втроем начинают писать партитуру. Для ускорения дела приходится писать не чернилами, а карандашом, а чтобы карандаш не стерся, Бородин покрывает исписанные листы специально придуманным им составом вроде прозрачного лака. Затем Римский-Корсаков протягивает в своем кабинете веревки, на которых для просушки развешиваются покрытые лаком листы партитуры. «Итак, благодаря концертам Бесплатной

школы, некоторые нумера в этом году, а равно в следующем сезоне 1879/80 года были приведены к окончанию частью самим автором, а частью с моею помощью. Во всяком случае, не будь концертов Бесплатной музыкальной школы, — в судьбе оперы «Князь Игорь» многое было бы иначе» [48], — утверждает Римский-Корсаков.

Вся намеченная Римским-Корсаковым программа была исполнена и прошла с большим успехом.

Наступило лето 1879 года. Лето было единственным временем, когда Бородин мог заниматься музыкой, не отрываясь для других дел. Но Римский-Корсаков знал, что летние месяцы промелькнут быстро, поэтому и здесь не оставлял Бородина в покое. Он забрал у него кое-какие черновики, решил помочь Бородину привести их в порядок. Друзья переписывались. «Дорогой друг Николай Андреевич, — писал Бородин, — не знаю, как и благодарить Вас за Ваши хлопоты о моем «Игоре». Письмо Ваше меня глубоко тронуло. И сколько это я Вам понаделал хлопот! Шутка ли, исписать целую страницу мелкого нотного письма и пр. и пр. Видите ли, я прав был, когда не хотел давать Вам этого хора». Далее Бородин сообщает: «Теперь я занимаюсь музыкой довольно правильно и без помехи» [49], — и перечисляет все, что ему удалось за лето сочинить.

«Дорогой Александр Порфирьевич, — отвечал ему Римский-Корсаков, — вы не поверите, как вы меня обрадовали, что много написали в «Игоре». Пишите больше, пользуясь летом, пишите как можно сокращеннее, грязнее, но только скорее... Если вы теперь за лето довольно много насочините, да осенью будете поддерживать сочинительский стих, заменяя им до некоторой степени разные филантропические дела, которые нагрянут на вас в Питере (простите, что говорю о предмете, который до меня, может, не должен касаться), то вы имеете вероятность кончить всю вашу оперу к великому посту и представить ее в театре, чтобы она пошла в сезон 1880/81 года, я берусь вам в вашей работе помогать, перекладывать, переписывать, транспонировать, инструментовать по вашему указанию и т. д., ибо в эту

зиму я вряд ли буду сочинять что-нибудь свое; а вы совеститься не извольте, ибо, поверьте, мне хочется, чтобы ваша опера пошла на сцене, чуть ли не больше вашего, так что я с удовольствием буду помогать, как бы работая над своей собственной вещью»[50].

Читая эти строки, можно только поражаться и восхищаться бескорыстной и преданной дружбой, которая связывала великих музыкантов.

Закончив «Майскую ночь» и предлагая Бородину помощь в работе над «Князем Игорем», Римский-Корсаков совершенно искренне думал, что сам в ближайшее время ничего сочинять не будет. Но вышло иначе. В то время как в театре шли последние репетиции «Майской ночи», Римский-Корсаков перечитал пьесу А. Н. Островского «Снегурочка». Он читал ее и раньше, когда она только что была напечатана, но тогда «Снегурочка» не произвела на него впечатления. Теперь же композитору сразу захотелось на этот сюжет писать оперу.

Римский-Корсаков съездил в Москву, чтобы получить согласие Островского на переделку его пьесы в оперное либретто. Драматург ничего не имел против, тем более, что Римский-Корсаков обещал прислать ему на просмотр либретто, прежде чем приступить к сочинению музыки.

Чем мог этот, казалось бы, отвлеченный от жизни сюжет, где действие происходит в стране сказочного народа — берендеев, почитающих бога солнца — Ярилу и управляемых мудрым царем Берендеем, где наряду с берендеями действуют фантастические существа, — так привлечь Римского-Корсакова?

Возможно, что Римский-Корсаков тянулся к сюжету, который иносказательно, в сказочной форме, прославлял любовь и добро, красоту и справедливость — то, чего недоставало в действительной жизни. Кроме того, в «Снегурочке» были моменты, близкие творческому складу Римского-Корсакова.

С тех пор как он начал заниматься изучением народных песен, ему стали бесконечно дороги русские народные обряды, в истоках своих связанные с явлениями природы, с укладом народной жизни. В «Снегурочке» можно было широко показать эту сторону. Миру фанта-

стических существ, природе принадлежало значительное место в сказке Островского, и это также притягивало творческое воображение Римского-Корсакова. Ведь сказка, сказочные существа тоже созданы народной фантазией, народным искусством.

Замысел «Снегурочки» целиком захватил Римского-Корсакова. «Не было для меня на свете лучшего сюжета, не было для меня лучших поэтических образов, чем Снегурочка, Лель или Весна, не было лучше царства берендеев с их чу́дным царем, не было лучше миросозерцания и религии, чем поклонение Яриле-Солнцу» [51],— вспоминал композитор о времени, когда он начал сочинять оперу. В воображении сразу же стали возникать отдельные мелодии, темы, аккорды, и Римский-Корсаков записывал их для будущей оперы в толстую книгу из нотной бумаги.

С наступлением лета и переездом на дачу работа закипела. В это лето (1880 года) Римский-Корсаков с семьей жил в Стелёве. Впервые в жизни он проводил лето в настоящей русской деревне, где все восхищало его и было созвучно внутреннему состоянию композитора, вставая перед ним живыми картинами будущей оперы: «Какой-нибудь толстый и корявый сук или пень, поросший мхом, мне казался лешим или его жилищем; лес «Волчинец» — заповедным лесом; голая Копытецкая горка — Ярилиной горой; тройное эхо, слышимое с нашего балкона, как бы голосами леших или других чудовищ» [52].

Сочинение «Снегурочки» шло непрерывно, и за лето опера была кончена. Теперь нужно было приниматься за подготовку полной партитуры. Осенью Римский-Корсаков писал Островскому: «Александр Николаевич, если вы помните, я уехал от вас весною с намерением заняться летом изготовлением либретто и выслать его к вам по окончании; но дело вышло иначе. Приехав летом на дачу, я попробовал заняться прологом, и так увлекся «Снегурочкой», что вскоре принялся за музыку и, сверх всякого ожидания, к 23 июня пролог был уже совершенно готов; текст я изменял одновременно с музыкальным сочинением. Затем я решил остановиться, но не вытерпел и принялся за дальнейшее сочинение, и, пред-

ставьте, к 15 августу вся пятиактная опера была готова в наброске. Скажу вам, что никогда ничего не сочинял с таким увлечением, как эту оперу, и доказательством тому, что такая огромная и сложная вещь написана в $2^1/_2$ месяца»[53].

До сих пор ни одно из сочинений Римского-Корсакова не давалось ему с такой легкостью, ни одно не принесло ему такой большой творческой радости, как «Снегурочка». Он не показывал ее, как обычно, частями, и даже никому не говорил, что сочиняет ее. Вернувшись осенью с дачи, Римский-Корсаков сказал Бородину и Стасову, что привез готовую оперу. Они были удивлены и сейчас же заявили о своем желании ее услышать. Римский-Корсаков охотно согласился; ему самому нетерпелось показать «Снегурочку». Пригласил он также Кюи, Мусоргского и написал письмо Балакиреву:

«Дорогой Милий Алексеевич, верно, вы будете не прочь послушать «Снегурочку» (оперу, которую я написал), в среду я буду играть ее Кюи и Баху (Бахом в шутку называли Стасова за его любовь к И. С. Баху.— *Е. Г.)*, и желал бы, чтоб были и вы. Кроме упомянутых будут, может быть, Бородин и Мусоргский. Приходите в восьмом часу. Ваш Н. Р.-Корсаков»[54].

Кроме Мусоргского, все собрались у Римского-Корсакова, он проиграл и пропел им «Снегурочку» от начала до конца.
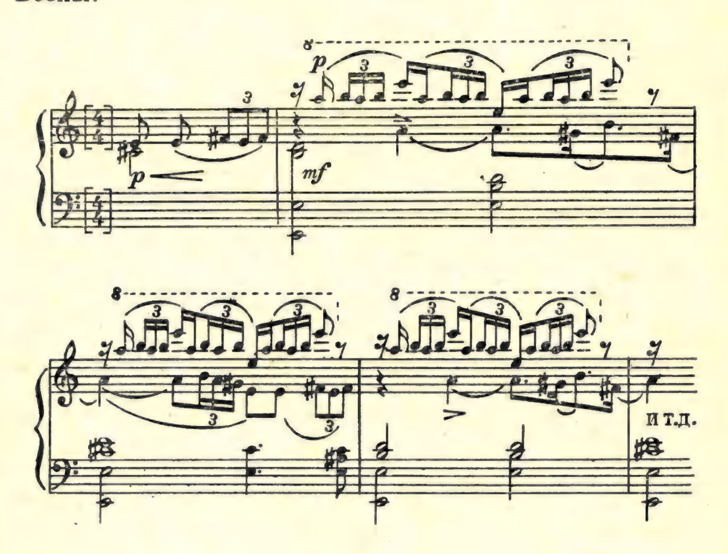
Автор новой оперы не был блестящим пианистом, как Мусоргский или Балакирев, и голосом он обладал всего-навсего «композиторским». Но он умел исполнять свою музыку так, что всем было понятно, какие инструменты оркестра играют в данный момент и как звучат голоса. К тому же слушали оперу музыканты, которые с полнамека схватывали замысел композитора.

...Опера начинается коротким оркестровым вступлением, рисующим оцепенелую застылость природы. Слышится крик петуха (его передают в оркестре сначала гобой, потом английский рожок), раздается щебетанье птиц; чувствуется оживление.

Пролог. Покрытый снегом лес невдалеке от царства берендеев. Полночь.

Конец зиме, пропели петухи,
Весна-Красна спускается на землю, —

возвещает Леший. Звучат порхающие мотивы птиц. Слетаются птицы, является Весна-Красна в сопровождении птичьей свиты. Сквозь трепещущие мотивы птичьего гомона слышится призывно-радостная, согретая чувственным теплом мелодия виолончелей — тема Весны:



В большой арии Весна рассказывает, как каждый раз, когда она приходит в страну берендеев, ее встречает стужа. Обращаясь к замерзшим птицам, Весна признается, что сама повинна в холоде, царящем в этом краю. С тех пор, как от ее союза с Морозом родилась дочка Снегурочка, бог Ярило прогневался:
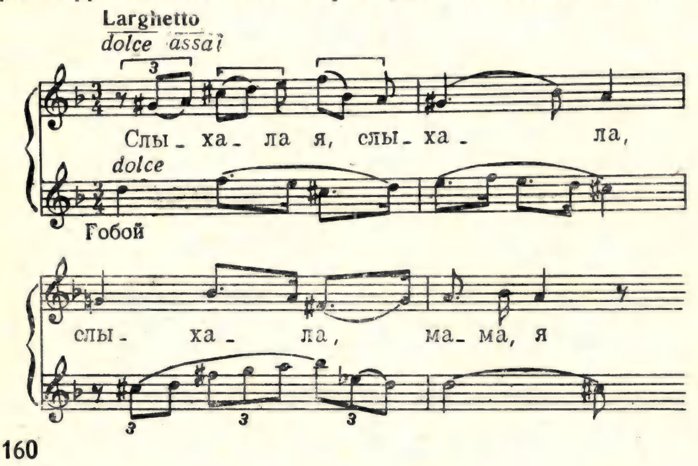
Солнце ревнивое на нас сердито смотрит
И хмурится на всех; и вот причина
Жестоких зим и холодов весенних.

Весна предлагает озябшим птицам поплясать, погреться. Песни и пляски птиц прерывает появление Деда-Мороза. Он поет удалую хвастливую песню о своих зимних забавах. Весна напоминает, что время его кончилось, пришла пора тепла. И Весну и Мороза заботит судьба Снегурочки. Они решают отдать ее Бобылю с женой, живущим в слободке берендеев. На зов Мороза является Снегурочка. Она рада перемене своей жизни.

Прихотливо-грациозная ария («С подружками по ягоду ходить») с изменчиво повторяющимся звонким распевом:



с трогательным речитативом «Пусти, отец!», переходящим в мечтательно-задушевное обращение к старику Морозу, передает наивный и беззаботный характер еще не ведающего жизни юного существа. Далее раскрывается лирический мир Снегурочки, плененной песнями Леля, которые дороже ей, чем «жаворонков пенье», «лебяжий печальный клич» и «громкие раскаты соловьев»; ариетта ее построена как дуэт голоса и гобоя, выразительная мелодия которого то предваряет, то повторяет фразы вокальной партии, то сливается с нею:



Прощаясь с дочерью, Весна обещает прийти к ней по первому зову, Мороз дает лесным обитателям наказ беречь Снегурочку.

Слышен хор берендеев, провожающих Масленицу. При их появлении Мороз и Весна скрываются.
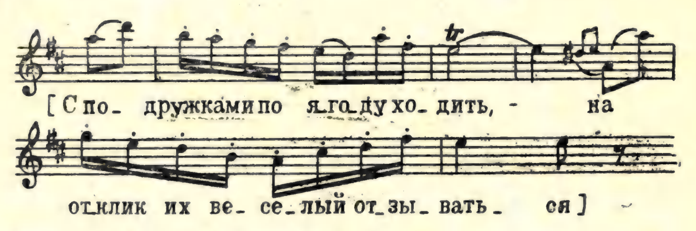
В развитой сцене проводов Масленицы Римский-Корсаков воссоздал старинный народный обряд, который ему довелось видеть в детские годы на родине, в Тихвине.

После сцены в царстве природы, где Весна и Мороз предстают как олицетворение ее сил, где появляются фантастические существа (Снегурочка, Леший), оживленный, плясового характера хор берендеев, комический диалог беспечного Бобыля и пытающейся унять веселого гуляку Бобылихи смещают действие в совсем другой — живой, реальный, человеческий мир.

Но вот раздается чистый и звонкий голос флейты, повторяющий радостное Снегурочкино «Ау» из ее первой арии. Пораженный Бобыль видит девушку. Спрашивает, куда она идет, как зовут.
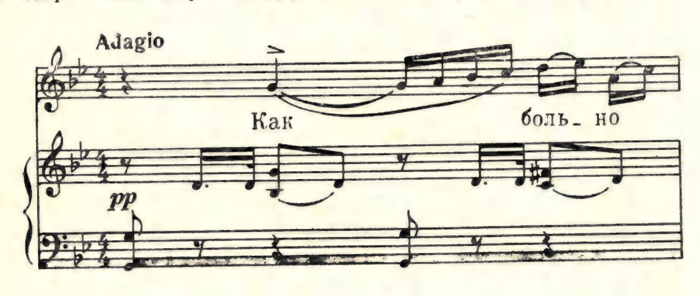
Снегурочкой. Куда идти — не знаю.
Коль будете добры, с собой возьмите;
В слободке я пожить хочу, —
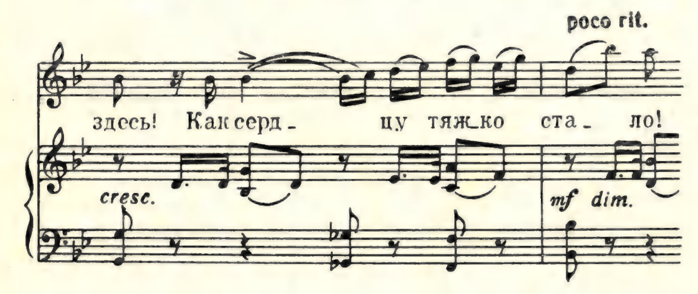
отвечает она, а сопровождающая эти речитативные реплики флейта «выдает» скрытые за ними желания Снегурочки, напоминая мелодические фразы ее первой арии:



Вступление к первому действию звучит как разноголосое эхо пастушьего наигрыша. И сцена открывается появлением Леля, играющего на рожке. Он поет песню Снегурочке, которая осталась жить у Бобыля и Бобы-

лихи. Грустная песня о горькой судьбе сиротинки-девушки трогает ее почти до слез. Пастух спешит разогнать печаль удалой веселой песней. Подошедшие девушки манят Леля к себе, и он убегает с ними, бросив цветок, подаренный ему Снегурочкой. Снегурочка грустит:





Появление молодой берендейки Купавы отвлекает Снегурочку.

Снегурочка, я счастлива, —

обращается к подруге Купава. Ее страстное, стремительное ариозо — рассказ о встрече с красивым молодцем, богатым торговым гостем Мизгирем, который стал ее женихом.

Приходит и Мизгирь познакомиться с подругами Купавы и парнями, возвращается Лель с девушками. В сцене свадебного обряда красочно перемежаются соло (Купава просит подруг укрыть ее, Мизгирь уговаривает выдать ему невесту) и хоры, девичий и смешанный. Сначала девушки отказываются отдать Купаву, к ним

присоединяются парни. По обычаю, Мизгирь одаривает всех и под звуки свадебной песни, заведенной хором девушек, выводит из их круга Купаву. Свадебную песню сменяет другая — «Ай, во поле липенька», во время которой Купава приглашает Снегурочку принять участие в общем веселье. Мизгирь видит Снегурочку и сразу забывает свою любовь к невесте.

Горе только что счастливой и гордой своим счастьем Купавы, горячей и открытой и в радости и в беде, выливается в причитанье:

Сыпучими песками закрой глаза мои!
Доской тяжелой сердце Купаве раздави...

Оставшись наедине со Снегурочкой, Мизгирь умоляет ее о любви. Возвращаются девушки и парни, с ними Купава. Жалуясь на судьбу, обличая неверность Мизгиря, она призывает разные беды на его голову, обращаясь с заклинаниями к пчелам и хмелю. Народ обижен за девушку. «Не был ни разу поруган изменою, черной обидою брачный венок у нас», — произносят парни и девушки; с этой фразой на одной и той же мелодии поочередно вступают тенора, альты, сопрано, и, наконец, эта же тема в несколько измененном виде звучит и у басов. Хор (фугато) охваченного единым чувством народа поддерживает достигший предела отчаяния плач Купавы с его «раскидистыми» интонациями. В отчаянии девушка готова утопиться. Ее удерживает Лель. Берендеи уговаривают Купаву обратиться к царю Берендею за защитой.

Песней слепых гусляров открывается второе действие. Звучание аккомпанирующих их пению гусель имитируется сочетанием фортепиано и арфы. Боярин Бермята приветствует царя Берендея. Берендей озабочен:

В сердцах людей заметил я остуду,
Не вижу в них горячности любовной,
Исчезло в них служенье красоте,
А видятся совсем иные страсти.

Он размышляет, как умилостивить бога солнца Ярилу, с чьим гневом он связывает душевное остывание
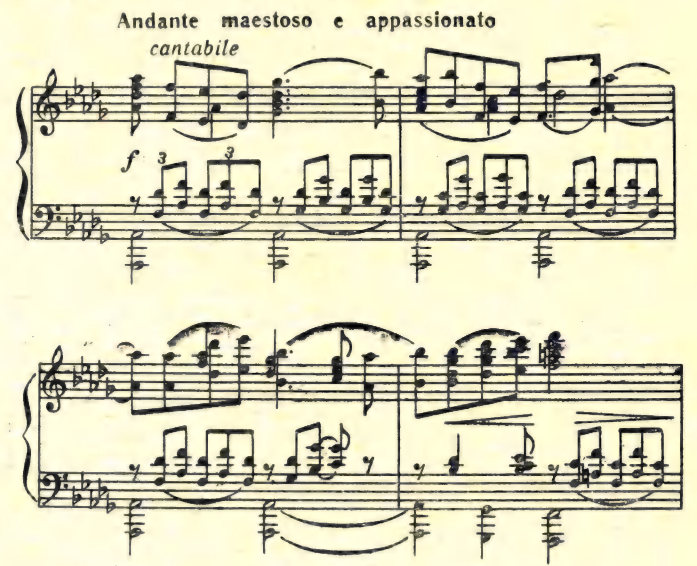
людей. Приходит со своим горем Купава. В дуэте с царем изливается ее страстная жалоба, которая чередуется то с успокаивающими краткими репликами Берендея («Сказывай, слушаю»), то с его распевными, исполненными сочувствия фразами («Слышу я, девица, слезную жалобу»). Потрясенный рассказом Купавы, царь велит доставить на суд Мизгиря и созвать народ.

Затейливо звучит музыка шествия, под которую собираются приближенные Берендея, народ, приводят Мизгиря. Она будто напоминает о сказочности сюжета, а дважды вторгающиеся фанфары настораживают слушателей. Лель запевает гимн берендеев, подхватываемый хором, который по контрасту к только что прозвучавшему оркестровому эпизоду — шествию, идет без инструментального сопровождения.

Начинается суд над Мизгирем, которого царь обрекает на вечное изгнание из страны берендеев. Приходит Снегурочка в сопровождении Бобыля и Бобылихи. Берендей восхищен. Его каватина «Полна, полна чудес могучая природа» звучит лирическим гимном вечной красоте. Солирующая виолончель в сопровождении, повторяя мерный нисходящий мотив, создает ощущение завороженности прекрасным и неизменным... Красота Снегурочки должна помочь берендеям завоевать милость Ярилы, и Берендей обещает щедрые награды тому, кто сумеет пробудить ее любовь. Мизгирь просит позволить ему остаться: он сумеет добиться любви Снегурочки. Торжественный хор берендеев славит мудрость царя.
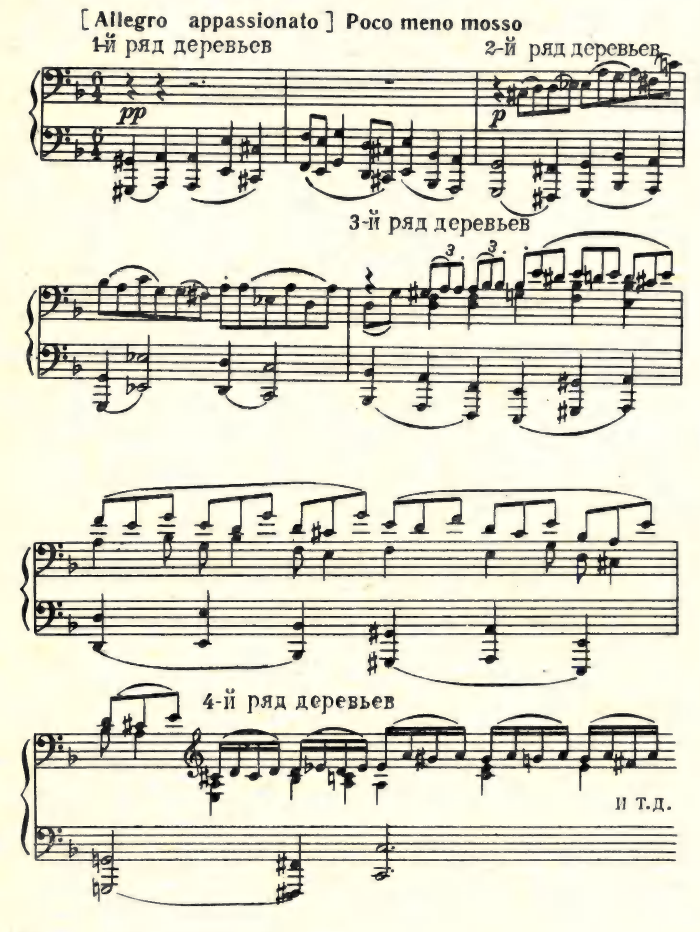
«Ай, во поле липенька» — слышится в полнозвучном оркестровом вступлении к третьему действию — песня девичьего хора, заключавшая свадебный обряд Купавы и Мизгиря. Эту песню поют и сейчас девушки и парни, водя хороводы на поляне в заповедном лесу, где Берендей назначил торжественную встречу Ярилина дня и венчание всех женихов и невест. Бобыль поет веселую шутливую песню про бобра. Берендей призывает всех закончить день пиром в шатрах, но прежде развлечься пляской скоморохов, а на прощанье послушать Леля. Довольный песней пастуха, Берендей велит ему выбрать девушку, которая наградит певца поцелуем. Снегурочка

просит Леля, чтобы он выбрал ее, но пастух предпочитает Купаву. Полнота и радость любви юного певца и снова обретшей счастье девушки передана в коротком, но насыщенном оркестровом эпизоде:



Растроган Берендей, счастливы Купава и Лель, радуется народ... Одинокая мелодия флейты, пробегающая по звукам знакомого по первой арии Снегурочки, но сейчас овеянного грустью распева «Ой, ладо Лель!» возвещает о ее появлении. Снегурочка горюет. В небольшом ариозо узнаются мотивы из ариозо той Снегурочки, какой она была вначале, но эти мотивы выступают по отдельности, между речитативными фразами, в которых изливается боль, причиненная Лелем, назвавшим своей избранницей другую, боль оттого, что сама Снегурочка не умеет любить. Страстные мольбы Мизгиря пугают ее. Тогда он обращается к Снегурочке с рассказом о драгоценной жемчужине, стоящей половины царства. В оркестровом аккомпанементе арии Мизгиря слышатся всплески волн — ведь жемчужину ему добыли со дна моря. Он просит Снегурочку взять жемчуг. Ее отказ

приводит в отчаянье Мизгиря: часы бегут, близится утро, а ему не удается пробудить любовь в ледяном сердечке. Леший прячет Снегурочку, и Мизгирь попадает в мир волшебств. В музыке слышно, как перед Мизгирем вырастает лес, скрывающий Снегурочку, как встают ряды деревьев; звучит тема, которая при повторениях варьируется постепенно убыстряющимся движением — в два, в три и, наконец, в четыре раза:



Продираясь сквозь лесную чащу, Мизгирь видит то манящий призрак Снегурочки (в оркестре звучат ее темы), то причудливо мерцающих светляков, то фантастические образы, которыми оборачиваются кусты и сучья. И всюду его сопровождает насмешливый голос Лешего.

С рассветом поляна принимает обычный вид. Встречаются Купава и Лель. Подошедшая Снегурочка издали слушает их горячие взаимные признания. Страдания ревности нестерпимы, без любви жизнь безрадостна, и она бежит к матери-Весне...

Вступление к четвертому действию вновь возвращает к миру волшебных образов вокруг Мизгиря, блуждающего в поисках Снегурочки: звучат мотивы ее пленительных видений, его стремительного бега. С открытием занавеса фантастический мир поворачивается другой стороной: на берегу озера в Ярилиной долине Снегурочка взывает к матери. Виолончельная тема из пролога возвещает о появлении Весны: окруженная цветами, она подымается из озера. Мелодия виолончели уступает место другой — властно-призывной и вместе с тем чарующе ласковой — теме валторны. Эта же тема звучит и у самой Весны (в ее ответе на просьбу Снегурочки одарить ее любовью), когда она передает дочери волшебный венок и перечисляет его чудесные свойства.
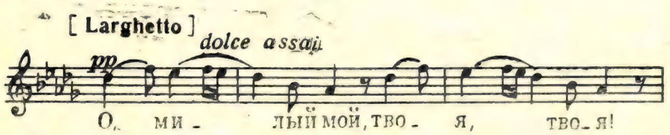
Теперь мир засиял перед Снегурочкой всей яркостью и свежестью красок; ее сердце готово любить. Велев Снегурочке таиться от солнца, Весна скрывается. В последний раз звучат обе ее темы...

Вбегает Мизгирь. Он в изнеможении после долгих ночных скитаний, мучительных поисков, ждет, что Снегурочка вот-вот исчезнет — а она встречает его словами любви. В любовном дуэте — одна мелодия и у Снегурочки, и у Мизгиря; оба охвачены одинаковым чувством. Снегурочка вспоминает завет Весны и Мороза и просит Мизгиря увести ее, укрыть от пагубных солнечных лучей. Но он должен показать ее царю и получить его прощенье.

Собираются берендеи под звуки марша. Его исполняет на сцене специальный ансамбль деревянных духовых инструментов, которые должны изображать пасту-

шьи рожки и свирели [55]. Под звуки песни «Просо» начинается игровой свадебный обряд. Женихи и невесты приближаются к Берендею, он желает им счастья. Подводит и Мизгирь Снегурочку. Она рассказывает о своей любви, и в поэтичнейшей ее арии сливаются былые Снегурочкины темы — мечтательные, нежные и резвые, но прежде холодные, а теперь преображенные живым и теплым чувством.

«Спроси меня сто раз, сто раз отвечу, что я люблю его» — здесь узнается первая фраза ариетты Снегурочки в прологе о приворoживших ее людских песнях (см. второй пример на стр. 160). Луч взошедшего солнца падает на нее, ею овладевает сладостная истома. Фраза «Люблю и таю от сладких чувств любви» — тоже из первой ариетты, где она впервые прозвучала у гобоя (см. тот же пример). Тогда, в дуэте с голосом, мелодия звучала одиноко, печально, сейчас, поддерживаемая насыщенным звучанием оркестра, она обретает особую трепетность и томность. Последняя фраза тающей Снегурочки обращена к Мизгирю:



В этой проникновенной, чарующей своей женственной мягкостью мелодии не сразу можно узнать игривую тему из первой арии Снегурочки:



Познав любовь, Снегурочка погибает под лучами солнца. Народ поражен. Мизгирь бросается в озеро...

Жизнь не останавливает неизменного поступательного движения вопреки ограниченности каждой отдельной жизни; утверждением этой оптимистической идеи наполнен финал.

> Снегурочки печальная кончина
> и страшная погибель Мизгиря
> тревожить нас не могут, —

возвещает Берендей. Лель запевает торжественный и радостный гимн богу Яриле.

Хором, прославляющим свет и радость жизни, заканчивается опера.

Создание «Снегурочки» сделало Римского-Корсакова по-настоящему счастливым. Ему удалось написать гибкие, непринужденно льющиеся речитативы и разнообразные законченные арии, естественно ввести народные наигрыши и песни и виртуозно применить полифонические формы, свободно развить строи народной музыки и создать новые сложные звукоряды и аккорды, которым в музыковедении лишь несколько десятилетий спустя были найдены определения. Оркестр «Снегурочки» изобилует инструментальными соло, его отличают блеск и сила; богато и разнообразно показаны голоса; «из них, — как отмечал сам композитор, — лирическое сопрано Снегурочки явно отличается от драматического сопрано Купавы, меццо-сопрано Весны от контральта Леля. Теноровая партия царя и баритоновая Мизгиря тоже оказались удобными» [56].

Удовлетворенный композитор с радостью показывал новую оперу друзьям. «Снегурочка» понравилась, хотя каждый оценил ее по-своему. Балакирев и Стасов больше всего хвалили фантастические и бытовые сцены, Бородин восхищался оперой в целом.

Мусоргскому проигранные отрывки из «Снегурочки» как будто понравились, но он не выразил желания познакомиться со всей оперой; высказанная им похвала отдельным номерам звучала вяло и безучастно.

Римский-Корсаков был задет безразличием Мусоргского, обычно чуткого и отзывчивого к творческим делам своих товарищей [57]. Сейчас же, когда это касалось самого любимого сочинения, такое отношение казалось даже обидным.

А Мусоргскому в это время приходилось очень плохо̀. С тех пор, как в концерте Бесплатной музыкальной школы была исполнена сцена в келье из «Бориса Годунова», жизнь не подарила ему ни одной радости. Здоровье, изнуряемое нервным напряжением из-за постоянной необходимости раздваиваться между творчеством и службой, из-за отсутствия спокойной домашней жизни,

начало сдавать. На службе к нему стали плохо относиться из-за болезней и частых пропусков. Но самое тяжелое заключалось в том, что «Борис Годунов», сначала сокращенный (он шел без последней картины), был вовсе снят с репертуара.

Живя у своего приятеля Наумова, Мусоргский близко познакомился с певицей и оперной артисткой Дарьей Михайловной Леоновой, той самой, которая исполняла роль хозяйки корчмы, когда впервые ставились три картины оперы «Борис Годунов». В это время Леонова уже не пела в театре; она выступала в концертах и давала уроки. Встречаясь с певицей, Мусоргский ей не раз аккомпанировал, чем вызвал ее восторг. Леонова собиралась предпринять концертную поездку по югу России и предложила поехать также Мусоргскому в качестве аккомпаниатора. Мусоргский согласился, и летом 1879 года они отправились сначала на Украину, а потом в Крым.

Друзья Мусоргского — Римский-Корсаков, Стасов, Балакирев — негодовали по этому поводу; все они считали, что выступать в роли аккомпаниатора уже утратившей голос и меру вкуса артистки («В пении ее самой иногда слышалось что-то цыганское» [58], — отмечал, например, Римский-Корсаков) унизительно для гениального композитора, от которого все с нетерпением ждали завершения «Хованщины». Стасов горько сетовал в письме Бородину: «А бедный наш Мусорянин (Ваш Сиамский близнец по силе и оригинальности) — ведь совсем пропадает: 21-го июля пустился в путешествие по России, вообразите с кем — с Леоновой, в качестве ее аккомпаньятора!! Напрасно с ним спорили, отговаривали от холопской роли лакеишки и прихвостня при нашей цыганской Патти» [59]. «Сообщество Мусоргского, до известной степени, служило Леоновой рекламой», — считал Римский-Корсаков.

Однако неожиданно для всех концертная поездка принесла Мусоргскому много радостей и прежде всего избавление на целых три месяца от ненавистной обязанности каждый день отправляться в министерство; все его время целиком принадлежало музыке.

Мусоргский сильно любил и глубоко чувствовал

природу. Путешествие дало ему возможность увидеть солнечную Украину, поэтичный Днепр, величественное море и живописные горы Крыма. Письма композитора дышат этими новыми, радостными впечатлениями.

«Краса Полтавы — пирамидальные тополи, как стражи-великаны, стерегут дома, холмы и долины и при мягком лунном освещении, отражающемся на беленьких хатах и в воздухе как vert de lumièr [зеленый тон света; — *фр.*], эти тополи-великаны почти черного цвета: картина волшебная. Дома и хаты деликатно выглядывают зелененькими и палевыми крышами из густой, роскошной зелени и, словно мастером-художником, разбросаны по холмам и долинам. Тишина, спокойствие, необозримые роскошные поля, чудное небо и чарующий воздух и по цвету, особенно под вечер, и по вкусу — вкусный животворный воздух».

«...При освещении заходящего солнца тоны воды Буга и окружающих то холмистых, то покатых берегов очаровательны, если смотреть с крутизны бульвара...» «Но если бы видели вы необозримую даль украинских степей, видели бы звездное небо, все засеянное светилами и сквозь прозрачный воздух светлое и в то же время темное, как сапфир, если бы дышали южнорусским воздухом, зовущим легкие и сердце вон из груди, мягким до того, что жить хочется и жить как можно больше и долее!»

«...Но что за очарование вход по Днепру к Херсону! Волшебство из волшебств! В водной аллее исторических камышей (местами в 2, 3 человеческих роста), откуда в долбленых дубах налетали на турок лихие запорожцы, в зеркальной глади голубого Днепра смотрелись большие деревья и отражались чуть не во весь рост, и не у берега, а в самом широком, роскошном плесе, и все это освещено лиловато-розовым закатом солнца, луной и Юпитером».

«А сколько нового, чарующего, возобновляющего дарует природа!» [60]

Украинские впечатления были особенно важны для Мусоргского в связи с «Сорочинской ярмаркой». Мусоргский слушал украинские песни и проверял себя, показывая отрывки будущей оперы. Об этом он сообщал

Стасову: «Сорочинская» вызывала там и везде вызывала в Украине полнейшую симпатию; украинцы и украинки признали характер музыки «Сорочинской» вполне народным, да и сам я убедился в этом, проверив себя в украинских землях» [61].

Выступая в концертах не только в качестве аккомпаниатора Леоновой, но и как солист-пианист, Мусоргский как бы не переставал чувствовать себя представителем балакиревского кружка. Он играл новые произведения русских и любимых в кружке западных композиторов. В письме к Шестаковой Мусоргский писал: «В репертуар наш входят, с исключительным преимуществом, Глинка, Даргомыжский, Серов, Балакирев, Кюи, Бородин, Римский-Корсаков, Фр. Шуберт, Шопен, Лист, Шуман. На таких рычагах ходить по белу свету можно» [62].

Как всегда, Мусоргский прислушивался к народной музыке, делал записи. «На пароходе из Одессы в Севастополь близ Тарханхутского маяка ... я записал от певуний греческую и еврейскую песни» [63], — писал композитор Стасову.

Мусоргского восхитила дорога от Севастополя до Ялты; «...по Байдарской долине, Байдарскому подъему, его воротам и спускам, готовым кинуться в самую глубь моря от палящих вертикальных скал». Он поэтично описал «...волшебный южный берег Крыма, то грозный и недоступный, нахмуренный от нависших на его скалы облаков, то нежный и приветливый, с роскошнейшими садами, прелестными, словно воздушными постройками, одетыми сверху донизу во вьющиеся редкостные растения, а сквозь эти затейливые одежды виднеются легкие резные карнизы крыш с кружевными галереями и балконами; при всем этом ярко-синее небо и зеленое, будто изумрудное море» [64].

Успех концертов, новые встречи и впечатления, отдых от трудных петербургских будней подняли силы Мусоргского, окрылили его. «Великое воспитание для меня эта обновляющая и осветившая меня поездка, — писал композитор Шестаковой. — Много лет с плеч долой! К новому музыкальному труду, широкой музыкальной работе зовет жизнь; дальше, еще дальше в путь доб-

рый; делаемое мною понято; с большим рвением к новым берегам пока безбрежного искусства!»[65]

Впечатления от южной природы сразу же получили отражение в творчестве: Мусоргский сочинил фортепианные пьесы «На южном берегу Крыма», «Байдары», «Буря на Черном море»; последнюю вещь Мусоргский играл на рояле, но не записал, она так и осталась неизвестной.

Вернувшись в Петербург, композитор с удвоенными силами взялся за продолжение обеих опер — «Хованщины» и «Сорочинской ярмарки». Успех отрывков из «Хованщины», исполненных Римским-Корсаковым в концерте Бесплатной музыкальной школы, поддержал в нем творческий подъем[66].

Однако житейские невзгоды быстро погасили яркие впечатления путешествия, горение творческой работой. Службы Мусоргский лишился. Жить было не на что. Стасов и Балакирев организовали сбор средств, из которых выдавали Мусоргскому ежемесячно сумму с условием, чтобы он писал «Хованщину». То же было сделано и по отношению к «Сорочинской ярмарке». Так Мусоргский протянул зиму. Летом его приютила у себя на даче Леонова.

Осенью Мусоргский снова оказался без средств и без крова. Положение композитора стало ужасным. За скудную плату согласился он быть аккомпаниатором на уроках пения, которые давала Леонова. Денег, получаемых Мусоргским, не хватало на самое необходимое. Он ограничивался самой скромной пищей, платить за комнату давно было нечем. Кончилось тем, что хозяева выгнали его. В этот вечер, когда он не знал, где ему придется провести ночь, Мусоргский должен был аккомпанировать ученице Леоновой. Нервы не выдержали страшного напряжения, с Мусоргским случился тяжелый припадок с потерей сознания. Придя в себя, он просил Леонову дать ему приют на ночь, так как идти было некуда. У нее дома с Мусоргским произошел второй припадок, и, встревоженная состоянием его здоровья, артистка послала за Стасовым.

Узнав, что Мусоргский в беде, немедленно приехали Стасов, Бородин, Римский-Корсаков. Срочно нужно

было устроить больного в больницу. Но это оказалось не так просто осуществить.

На помощь пришел Л. Б. Бертенсон — врач Николаевского военного госпиталя. Сначала ему не удавалось положить туда Мусоргского, так как госпиталь был исключительно для военных. Но потом главный врач придумал записать композитора «вольнонаемным денщиком ординатора Бертенсона». Друзьям Мусоргского с болью в душе пришлось согласиться на это, так как оставить больного без постоянного медицинского наблюдения было невозможно. Бертенсон поместил его в отдельной палате, поручив уход двум медицинским сестрам. В течение месяца Мусоргского все время навещали друзья. Регулярно бывали Римский-Корсаков с женой, ее сестра Александра Николаевна, Бородин, Кюи, Стасов. Приезжали знакомые композитора — дирижер Мариинского театра Э. Ф. Направник, певец И. А. Мельников, начинавший в то время молодой композитор М. М. Ипполитов-Иванов, поэты А. А. Голенищев-Кутузов, Я. П. Полонский, брат композитора Филарет Петрович и многие другие [67].

Из посещавших его художников Мусоргскому был особенно близок И. Е. Репин. Стасов подсказал ему мысль написать портрет композитора. На некоторое время в состоянии Мусоргского, казалось бы, наступило улучшение. Репин взялся за работу. За четыре сеанса у постели больного художник запечатлел его полную творческих сил, несмотря на физический недуг, могучую натуру. Так был создан «тот чудно выразительный, тот глубоко талантливый портрет, который есть теперь один из драгоценнейших перлов Третьяковской галереи в Москве» [68], — писал Стасов.

Однако улучшение в самочувствии Мусоргского оказалось обманчивым; слишком запущенной была болезнь. Врач видел, что положение безнадежно, больному же казалось, что он поправится. Несмотря на то что паралич поразил руки и ноги, затруднял дыхание, за день до смерти он попросил, чтобы ему помогли сесть. Сознание было полным. Вечером Мусоргский читал книгу, а ранним утром 16 марта 1881 года он скончался. Приехали друзья, но их ждала печальная весть. Друг юных

лет, товарищ по искусству, чудесный, добрый человек и гениальный композитор умер...

Проводить Мусоргского в последний путь собралось много народу. На кладбище состоялась гражданская панихида...

Прошли весна, лето, осень. Зимой был возобновлен «Борис Годунов». Балакирев взял ложу в театре, чтобы вместе со Стасовым, Римским-Корсаковым и Бородиным прослушать оперу умершего композитора. Тяжело было им. Бородин не мог сдержать слез и в сцене смерти Бориса поспешно вышел из ложи. Слишком тяжко было сознавать, что уже нет среди них друга, создателя гениальной музыки [69].

ГЛАВА ПЯТАЯ

Мусоргский умер, не успев докончить «Хованщину» и «Сорочинскую ярмарку». Сразу же после его смерти Римский-Корсаков сказал, что берет на себя всю оставшуюся работу по подготовке к изданию и к постановке на сцене произведений покойного композитора.

Римский-Корсаков сознавал огромную ответственность за судьбу сочинений Мусоргского: невозможно было допустить, чтобы такие произведения музыкального искусства погибли в безвестности. С мыслями о народе создавал их Мусоргский, и народу они должны были принадлежать.

Но не только долг перед русским музыкальным искусством позволял Римскому-Корсакову брать на себя этот труд. Он чувствовал также, что имеет на это право и как художник. В те дни, когда болел и умирал Мусоргский, Римский-Корсаков доканчивал оркестровку «Снегурочки». Через неделю после похорон он дописал последнюю — шестьсот шестую страницу партитуры. «Кончая «Снегурочку», я почувствовал себя созревшим музыкантом и оперным композитором, ставшим окончательно на ноги» [1], — говорил он. Ощущение творческой зрелости, расцветшего мастерства и обязывало Римского-Корсакова перед памятью товарища, и вселяло в него уверенность, что он справится с поставленной задачей.

Все оставшиеся после Мусоргского рукописи привезли на квартиру Римского-Корсакова. Прежде всего он взялся за «Хованщину». Работа была трудной и кропотливой. Римский-Корсаков, прежде чем вносить какие-нибудь поправки, дописывать музыку там, где ее не хватало, собственноручно переписал все авторские рукописи Мусоргского. Автографы Мусоргского Римский-Корсаков решил оставить неприкосновенными, как драгоценные документы: вдруг со временем выявятся несогласия с тем, как он довершил эту оперу, возникнет проект подготовки другого издания, понадобятся авторские подлинники.

Работа по редактированию «Хованщины» оказалась настолько трудоемкой, что Римский-Корсаков надолго отказался от того, чтобы сочинять самому. С осени начались репетиции «Снегурочки», на которых, как и всегда, автор бывал, своею чередой шли занятия в консерватории. Все свободное время Римский-Корсаков отдавал опере Мусоргского.

Репетиции «Снегурочки» проходили успешно, но критики из среды недоброжелателей Могучей кучки поговаривали о том, что Римский-Корсаков неспособен сочинять собственные мелодии. Им удалось подметить несколько народных песен, которые композитор ввел в оперу, и это послужило основанием для того, чтобы, например, все песни Леля в «Снегурочке» считать заимствованными из народной музыки.

Незадолго до первого спектакля «Снегурочки» исполнительница роли Леля артистка А. А. Бичурина выступила в концерте и спела в ряду других вещей третью песню Леля («Туча со громом сговаривалась»). В рецензии на концерт, появившейся через несколько дней в газете «Новое время», было указано, что песня написана на народную мелодию. Много всевозможных нападок приходилось выдерживать композиторам Могучей кучки, нападок часто несправедливых и невежественных, но теперь, когда посыпались упреки в недостатке дарования, в неумении самостоятельно сочинить мелодию, Римский-Корсаков не выдержал. Немедленно обратился он с открытым письмом в редакцию: «В № 2095, в отделе «Театр и музыка», по поводу

исполнения в концерте оркестра русской оперы «Песни Леля» из оперы «Снегурочки», замечено, что она написана на народный мотив. Мелодия «Песни Леля» не народная, а моего сочинения, но если автору рецензии известен народный мотив, тождественный с нею, то я просил бы указать его мне, что для меня, как занимавшегося много народными песнями, было бы крайне интересно» [2]. Конечно, указания на такую песню не могло последовать, и рецензент был посрамлен.

29 января 1882 года состоялось первое представление «Снегурочки». Все прошло на редкость удачно. Артистам опера нравилась, и они пели с удовольствием. Постановка была роскошной. Незадолго до этого в театре был назначен новый директор, который не жалел затрат, чтобы показать начало своей деятельности в наилучшем виде. Костюмы, декорации были выполнены превосходно.

Публика встретила оперу с энтузиазмом. Аплодисменты раздавались после отдельных номеров, которые тут же исполнялись на бис, автора вызывали в каждом антракте, а после спектакля он выходил на вызовы шесть раз. В антракте перед последним действием Римскому-Корсакову преподнесли большой зеленый венок из листьев свежего лавра, окаймляющий другой — небольшой венок из серебра. Это был дар Бесплатной музыкальной школы [3].

Незадолго до этого Римский-Корсаков отказался от руководства Школой. Он был очень занят, и сейчас, с возвращением к музыкальной деятельности Балакирева, было кому передать это дело. На двадцатом году существования Бесплатной музыкальной школы во главе снова стоял ее основатель.

В концерты Бесплатной школы Балакирев включал новые произведения русских композиторов. Из представителей молодого поколения сразу выдвинулся в первые ряды ученик Римского-Корсакова даровитый Александр Глазунов. Шестнадцати лет он уже написал первую симфонию, которой Балакирев продирижировал в концерте Бесплатной музыкальной школы вскоре после премьеры «Снегурочки». «То был поистине великий праздник для всех нас, петербургских деятелей моло-

дой русской школы, — вспоминал Римский-Корсаков. — Юная по вдохновению, но уже зрелая по технике и форме симфония имела большой успех. Стасов шумел и гудел вовсю. Публика была поражена, когда перед нею на вызовы предстал автор в гимназической форме» [4].

К этому времени Балакирев, несмотря на многие оставшиеся в нем от пережитой психической катастрофы странности, втянулся в музыкальные занятия. Бородин сообщал Стасову, как однажды Балакирев пришел к нему: «Нужно заметить, что Балакирев не был у нас лет девять. На этот раз он держал себя, как будто он был у нас всего два дня тому назад. Как водится, засел за фортепиано, наиграл кучу хороших вещей и — о ужас! — пропустил свой обычный час ухода! ушел чуть не в 12 часов... Через день — является, опять веселый, сияющий, с грудою нот в четыре руки [5]. Оказалось, что Балакиреву нужно было проиграть с женой Бородина новые произведения норвежских композиторов Грига и Свенсена. «Разумеется, играл «Тамару» и пр., — продолжает Бородин. — Через два-три дня является снова и опять с нотами в четыре руки, торопил Катю, чтобы сесть поскорее сыграть, восторгался и пр. Ну как будто этих промежуточных девяти лет (excusez du peu! [извините за такую малость; — *фр.*]) и не было» [6].

Возобновилась прерванная десять лет назад переписка с Чайковским [7]. За истекшие годы Чайковский выступил как автор своих лучших и зрелых опер — «Евгения Онегина», «Орлеанской девы», балета «Лебединое озеро», третьей и четвертой симфоний, программных увертюр-фантазий. «Надобно Вам сказать, — писал ему Балакирев, — что я за последнее время просматривал Ваши партитуры и, разумеется, радовался, видя Ваш талант развернувшимся и окрепшим. Апогей Ваш — это две Ваши симфонические поэмы — «Буря» и «Francesca da Rimini», в особенности — последняя» [8]. Балакирев не остановил своего внимания на операх и симфониях Чайковского; как и остальные кучкисты, он отрицал избранное им оперное направление, а в симфоническом творчестве отметил прежде всего то, что ему было наиболее близко — программные сочинения. И дальнейшее

развитие творчества Чайковского ему хочется видеть именно в этом плане. «Я был бы рад повидаться с Вами и имею сообщить Вам программу симфонии, которая бы у Вас вышла превосходно...— пишет ему Балакирев.— Мне кажется, что в сюжете, приготовленном для Вас, Вы окажетесь никак не ниже поименованных Ваших пьес, так как надеюсь, что хорошо разумею сильные стороны Вашего таланта» [9]. Сюжет, о котором шла речь в письме,— «Манфред» Байрона. Через месяц Балакирев посылает Чайковскому подробно разработанную программу будущей симфонии [10]. Так возник замысел нового сочинения Чайковского, так родилась его симфония «Манфред», законченная в 1885 году и посвященная Балакиреву.

Особое внимание Балакирева к программным сочинениям Чайковского объясняется не только интересом к его творчеству, но самым тесным образом связано и с его собственной работой. С тех пор, как Шестаковой удалось уговорить его снова взяться за сочинение «Тамары», Балакирев не оставлял творческих занятий. Летом 1882 года он принялся за ее оркестровку, и здесь на помощь пришли партитуры Чайковского. «Я целое лето сидел над его симфониями и другими произведениями и с огромной пользой для «Тамары» читал его партитуры и удивлялся, какой он чудесный техник» [11],— признавался Балакирев Стасову.

Наконец, в год постановки «Снегурочки», симфоническая поэма, задуманная и начатая пятнадцать лет назад, была завершена Балакиревым. Это большое событие ознаменовало победу творческой воли художника, давшего замечательное произведение русскому музыкальному искусству. С нетерпением ожидалось его исполнение.

«Тамара» впервые прозвучала в следующем сезоне в концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением автора.

Вечером 7 марта 1883 года в зале Дворянского собрания можно было видеть буквально весь музыкальный Петербург. Все радовались возвращению Балакирева к музыкальной деятельности, всех интересовало его новое сочинение.

Программой симфонической поэмы «Тамара» послужило одноименное стихотворение Лермонтова, любимого поэта Балакирева[12]. Содержание стихотворения раскрыло перед композитором возможности создания выразительных музыкальных пейзажей и введения в композицию колоритных кавказских танцев.

Симфоническая поэма состоит из трех основных разделов.

Медленное вступление рисует погруженное в ночной мрак Дарьяльское ущелье, где стоит замок. Первая тема, исполняемая виолончелями и контрабасами в нижнем регистре, передает грозный рокот Терека:



На ее фоне возникают контуры томно-страстной мелодии — это тема самой Тамары.

Средняя часть — оргия в замке обольстительной его владелицы — построена на нескольких темах, насыщенных оборотами кавказских песен и танцев. Здесь и темпераментные пляски и уже полностью выявленная (по сравнению со вступлением) чувственная тема Тамары:



Все эти темы видоизменяются в дальнейшем развитии, воссоздавая картину насыщенного стремительной динамикой празднества.

Заключительный раздел — тонкое и колоритное воспроизведение наступающего рассвета.

В эту же зиму у Балакирева появилась еще одна важная работа: он стал управляющим Придворной певческой капеллой.

Назначение Придворной певческой капеллы заключалось в обслуживании церковных служб, придворных торжеств. Зарождение Капеллы восходит к давним временам, почти к XV веку. Капелла славилась как кол-

лектив с замечательными традициями хорового исполнения. В XIX веке устраивались также и концерты Капеллы. Состав ее регулярно пополнялся музыкально одаренными и голосистыми мальчиками, которых разыскивали во время специальных поездок по России. Дети жили в Капелле, обучаясь пению, и — для общего музыкального развития — игре на одном из музыкальных инструментов. В XVIII и начале XIX века во главе Придворной капеллы стоял замечательный русский композитор Д. С. Бортнянский. Одно время Капеллой руководил М. И. Глинка. Он тоже ездил по Украине, набирая мальчиков певчих. То были счастливые годы в истории Капеллы. Однако чаще руководство поручалось посредственным музыкантам, и дело сразу же начинало страдать от чиновничьего подхода к искусству.

Балакирев не решился один принять ответственное назначение и пригласил к себе в помощники Римского-Корсакова. Положение в Капелле требовало, с их точки зрения, коренного переустройства. Хор был превосходный. С обучением же мальчиков дело обстояло неблагополучно. Если переходный возраст проходил гладко и голос не терялся, то бывшие маленькие певчие становились взрослыми певчими, получали жалованье, квартиру и могли благополучно существовать. Если же голос пропадал, никто уже не заботился о будущности воспитанников Капеллы. «Безграмотных же мальчиков, забитых и невоспитанных, кое-как обучаемых скрипке, виолончели или фортепиано, при спадении с голоса большею частью постигала печальная участь,— писал Римский-Корсаков. — Их увольняли из Капеллы, снабдив некоторой выслуженной ими суммой денег, на все четыре стороны, невежественных и не приученных к труду. Из них выходили писцы, прислуга, провинциальные певчие, а в лучших случаях невежественные регенты или мелкие чиновники. Многие спивались и пропадали. Первою нашею мыслью было, конечно, упорядочить их воспитание и образование, сделать из наиболее способных к музыке хороших оркестровых музыкантов или регентов и обеспечить им в будущем кусок хлеба» [13].

Прежде всего нужно было повысить уровень преподавания в инструментальных и теоретических классах, привлечь к работе в них видных музыкантов, обеспечить воспитанников хорошими инструментами.

Прошло всего несколько лет, и постановку дела в Капелле нельзя было узнать. Все предметы преподавали первоклассные музыканты, в основе обучения лежала целесообразная, строго продуманная система. Даже здание Капеллы было расширено и переустроено; появился новый, красиво отделанный зал для регулярно устраиваемых ученических концертов. Такие вечера показывали, как сильно вырос музыкальный уровень воспитанников Капеллы. Один из современников запечатлел в своих воспоминаниях программу конца 80-х годов, исполненную учениками: «...седьмая симфония Бетховена, отрывки из «Лелио» Берлиоза и его же «Нубийская пляска» из «Троянцев». Затем один из учеников фортепианного класса... сыграл Es-dur'ный концерт Листа, также с оркестром. Исполнение было прекрасное» [14].

Получив столь крепкую профессиональную подготовку, многие из воспитанников Капеллы становились оркестровыми музыкантами, пианистами, композиторами.

Разумеется, достижение столь блестящих результатов стоило и Балакиреву и Римскому-Корсакову огромных затрат труда и силы. Но к тому времени, когда пришлось начинать переустройство Капеллы, Римский-Корсаков уже закончил редактирование «Хованщины». Два года занял этот труд. Теперь опера печаталась. В предисловии к ней Римский-Корсаков писал: «...Приняв на себя труд окончить и оркестровать «Хованщину», я руководствовался целью сделать ее вполне удобной для сцены, признавая в этом сочинении многие замечательные страницы, которые явятся слушателю в настоящем виде только при сценическом исполнении» [15].

Но продвинуть оперу на сцену оказалось не таким простым делом. Мытарства начались с цензуры, разрешение которой требовалось для того, чтобы оперный комитет имел право рассматривать оперу и решать, при-

нять или не принять ее к постановке. В угоду Победоносцеву — обер-прокурору синода и реакционнейшей личности — цензура запрещала изображение на сцене чего-либо церковного. Римскому-Корсакову были поставлены самые нелепые требования: нельзя показывать на сцене раскольников, потому что это люди определенных религиозных убеждений, — нужно превратить их в людей чем-то недовольных; нельзя ставить сцену на Красной площади у церкви Василия Блаженного — пусть это будет просто «площадь в Москве»; нельзя выпускать на сцену действующее лицо с характерным монашеским именем Досифей — лучше заменить имя. Римскому-Корсакову так хотелось видеть оперу Мусоргского на сцене, что он покорно шел на все требования, несмотря на их явную нелепость. Он искал подходящее имя вместо Досифея, убирал в либретто все упоминания о колокольне Ивана Великого и т. п. Он знал, что опера выходит из печати без этих несуразностей и думал, что слушатели в конце концов разберутся в ее содержании.

Когда дело касалось работы над сочинением Мусоргского, Римский-Корсаков не жалел для этого времени и сил. Он почти не успевал сочинять сам, отказался от частных уроков, которые давали ему дополнительный заработок (а это было нелегко, так как у Римского-Корсакова к этому времени было четверо детей), передал руководство Бесплатной школой Балакиреву, в общем делал все, лишь бы выкроить побольше времени на большое и нужное дело. Теперь же, когда приходилось тратить время на цензурные переделки, Римский-Корсаков приходил в негодование из-за их бессмысленности. Но возмущению его не было пределов, когда и это все оказалось напрасным.

Голосование в оперном комитете проходило тайно. После того как Римский-Корсаков проиграл оперу, обсуждение ее не состоялось, так как решили прямо приступить к голосованию. Членами оперного комитета были также Римский-Корсаков и Кюи, но только они двое и отдали свои голоса за постановку «Хованщины». Остальные проголосовали против. Кюи и Римский-Корсаков в знак протеста вышли из состава оперного ко-

митета. Стасов немедленно выступил в печати, обрушившись на величайшую несправедливость. Не церемонясь, он прямо озаглавил свою статью «Музыкальное безобразие». Каждая строчка, написанная им, кипела негодованием: «И заметьте, против кого комитет сыграл нынче свою «штучку»? Против композитора, который не мальчик какой-нибудь, не начинающий дилетант, а человек, который поставил на сцену крупную, значительную оперу, имевшую постоянно громадный успех, с одного конца России до другого, чье имя стоит уже в Европе, не только у нас, в историях и лексиконах музыки, человек, которому однажды, наверное, воздвигнут памятник на площади; а какой-то посредственный капельмейстер со своими присными вычеркивают его вон, они не дают слушать русской публике, русскому народу, посмертного, капитального его создания!.. По счастью, есть суд истории, — заканчивал Стасов свою статью. — Его уже ничем не выскоблишь и не затушуешь. А теперь уже навеки осталось известным, как несколько мало понимающих людей решились расправиться по-свойски с тем, что было повыше их понимания, и надвинуть гасильный колпак на одно из значительнейших и оригинальнейших созданий нашего века» [16].

Неудача с оперой Мусоргского тяжело подействовала на Римского-Корсакова. Он почти отказался от творчества, пока работал над «Хованщиной». Теперь, после того как весь его труд оказался зачеркнутым решением оперного комитета, у него опустились руки и, хотя время для сочинения освободилось, ни за что значительное он взяться не мог. Занятия в консерватории, в Капелле шли, как обычно, день за днем, год за годом. Понемногу Римский-Корсаков переделывал свои прежние сочинения, поверяя их меркой своего теперь совершенного мастерства. Вместе с тем у него както уже вошло в многолетнюю привычку наряду со своими работами все время помнить о «Князе Игоре» и по возможности помогать его до предела загруженному автору. «...Представьте, чем я занят! — писал Римский-Корсаков своему знакомому музыкальному критику С. Н. Кругликову в апреле 1885 года. — Переписываю

предварительный клавираусцуг «Игоря», приводя его таким образом в порядок, причем добавляю и сокращаю кое-где такты, дописываю речитативы... Пролог и первую картину первого действия окончил, думаю так и дальше продолжать и надеюсь, что через это к осени «Игорь» будет кончен и можно будет приняться за инструментовку, а по весне сдать его в театр; мню, что и Бородин моими стараниями пленится и сам что-нибудь да сочинит, а в третьем действии требуется и его рука, там многого не хватает...» [17].

Но Бородин был по-прежнему занят, по-прежнему с трудом выбирал время для музыки. И все же слава его как композитора росла и ширилась. Имя его было известно далеко за пределами России. С огромным успехом за границей исполнялись первая и вторая симфонии, симфоническая картина «В Средней Азии», романсы. Лейпциг, Дрезден, Йена, Антверпен, Амстердам, Льеж, Брюссель, Париж — вот неполный список тех городов, по которым триумфальным шествием прошла музыка Бородина за последние десять лет его жизни. О «Князе Игоре» знали и за рубежом по исполнявшимся в концертах отрывкам, но опера все еще не была закончена, хотя временами Бородин снова горячо брался за ее сочинение. Теперь он задумал третью симфонию, и работа над ней сопровождала «Князя Игоря», как некогда параллельно с оперой создавались вторая симфония и оба его квартета.
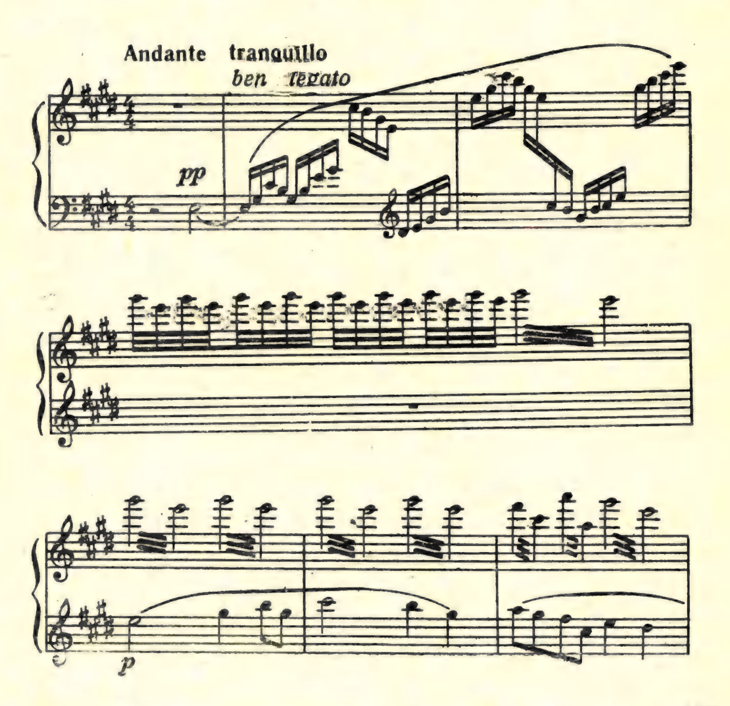
Как и всегда, Бородину приходилось выдерживать нажим со стороны друзей относительно оперы, и в этом самое деятельное участие принимал Стасов. Одновременно Стасов был озабочен и другим, не менее важным делом.
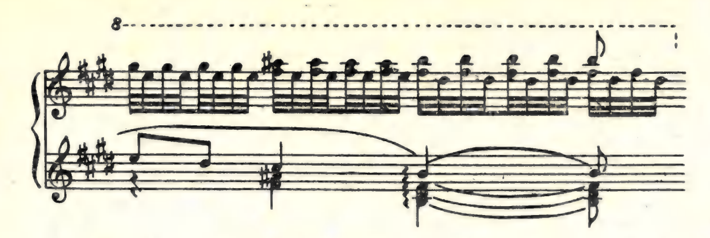
Он никак не мог примириться с тем, чтобы «Хованщина» так и осталась за пределами оперной сцены. Всюду рассказывал он об опере Мусоргского. Помогал также и Балакирев: в концертах Бесплатной музыкальной школы исполнялись отрывки из «Хованщины» в редакции Римского-Корсакова. Музыка великого композитора становилась известной, вызывала интерес. Наконец, за ее постановку решил взяться Музыкально-драматический кружок.

Это была сложная задача — силами любителей разучить и впервые поставить большую оперу. Но участники будущего спектакля так тщательно и любовно работали, что оркестр преодолел сложную партитуру, а певцы отлично выучили свои роли. Требовательный к постановочной стороне Стасов видел на двух генеральных репетициях декорации, написанные специально для этого спектакля, и нашел их удачными.

9 февраля 1886 года Римский-Корсаков, Стасов, Кюи пришли в зал Кононова на Мойке на первое представление «Хованщины». Здесь не было роскоши сверкающих люстр и позолоченной мебели, как в Мариинском театре, но в небольшом, до отказа полном зале царило особое, торжественное и приподнятое настроение.

Раздались первые звуки вступления к опере, которое Мусоргский назвал «Рассвет на Москве-реке» [18]:





Музыка вступления будто выросла из русских народных протяжных песен. Она светла и спокойна, рисуя раннее утро. Поют петухи. Звуки оркестра с почти зримой яркостью передают, как рассеивается ночной сумрак и в трепетном утреннем воздухе разливается солнечный свет. Утро наступило.
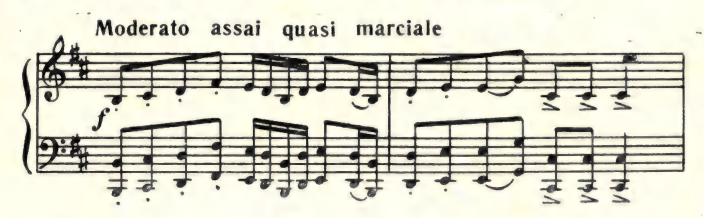
Москва. Красная площадь. Каменный столб и на нем медные доски с надписями. Это имена казненных накануне взбунтовавшимися стрельцами. У столба дремлет сторожевой стрелец Кузька. Сквозь сон поет он хвастливую песню:

Подойду, подойду... под Иван-город...
Вышибу, вышибу каменны стены...

Входит стрелецкий дозор и снимает сторожевые цепи. Стрельцы вспоминают жестокие расправы со своими врагами, а Кузька продолжает песню:

Ох, не колышь, не колышь меня, ветер,
Ох, не подкось, не подкось мои... ноженьки...

Он слышит разговор стрельцов, просыпается. Входит начальник стрельцов Иван Хованский в сопровождении стрельцов и гостей московских. При появлении его в оркестре звучит лейтмотив Хованского:



Эта музыкальная характеристика передает его тупость, самодовольную заносчивость и жестокость.

Обращаясь к стрельцам, Хованский похваляется победой, они поддерживают его и поют своему начальнику славу. Стрельцы и Хованский уходят.

Появляется Андрей Хованский, преследующий Эмму, девушку из немецкой слободы. С ужасом и отвращением она пытается избавиться от молодого Хованского: это он убил ее отца и мать, сослал жениха, а теперь говорит ей о любви. Андрей неумолим.

«Нет спасенья голубке в когтях соколиных!» — отвечает он на просьбы Эммы отпустить ее или убить. За Хованским ревниво следит его покинутая возлюбленная — раскольница Марфа. Она вступается за Эмму и горько упрекает Андрея Хованского, нарушившего клятву верности. Взбешенный, он бросается с ножом на Марфу, но она ножом отражает его удар. Слышится стрелецкий хор, славящий Ивана Хованского, а в оркестре снова звучит мотив-характеристика грубого и упрямого властителя. Ему тоже приглянулась Эмма, и он приказывает стрельцам взять девушку. Андрей сопротивляется: он скорее убьет Эмму, чем уступит отцу. Пришедший Досифей останавливает его руку с занесенным над Эммой ножом и велит Марфе проводить ее домой. По замыслу Мусоргского, Досифей — в прошлом знатный князь Мышецкий. Разочаровавшись в жизни, он стал монахом. Сокрушаясь о неизбежной гибели старых порядков, Досифей просит Хованского, чтобы стрельцы помогли раскольникам.
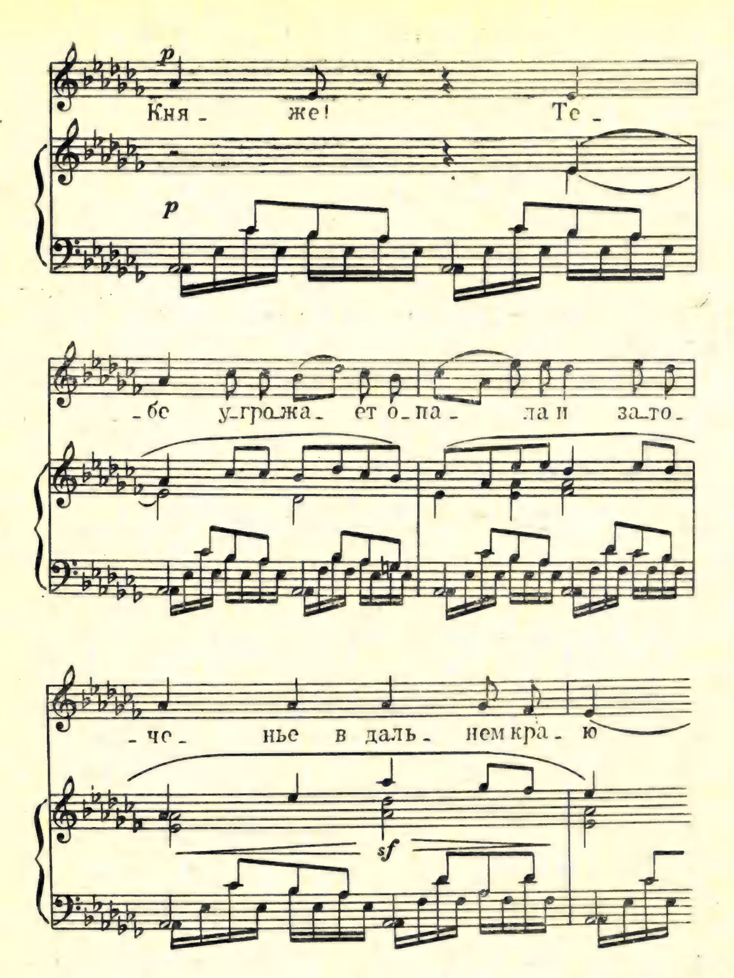
Площадь опустела. Приходит боярин Шакловитый. Ставленник царевны Софьи, заподозревшей Хованского, Шакловитый диктует на него донос подьячему.

Второе действие — в кабинете любимца Софьи князя Василия Голицына, смущенного происходящими событиями. Он боится верить Софье, дрожит за свое будущее и хочет его узнать. К нему приходит Марфа, предлагает погадать над серебряным ковшом с водой.

Властным призывом звучат фразы ее заклинания:

Силы потайные...

Печальна музыка скорбного предсказания Марфы:
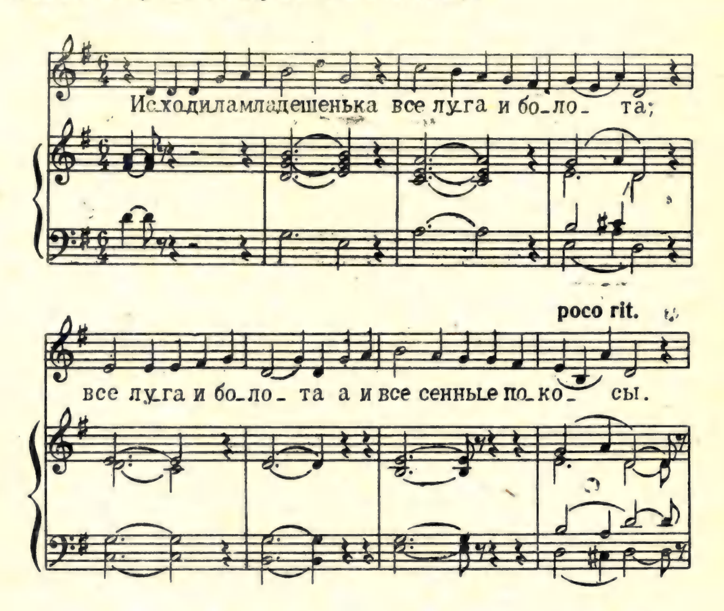


Перепуганный Голицын велит слуге утопить Марфу, чтобы ее гаданье не получило огласки.

На совет к Голицыну приходят Иван Хованский и Досифей. Речи князей полны неприязни друг к другу. Досифей пытается примирить их. Раздоры не помогут в их общем деле — уберечь старую Русь. Но ему не удается водворить согласие. Едва переводя дыхание, вбегает Марфа. Взволнованно рассказывает она, как

слуга Голицына едва не утопил ее... Появившийся Шакловитый сообщает, что Петру из доноса стало известно, что «Хованские на царство покусились»; царь разгневан и приказал учинить розыск. Все поражены...

Третье действие. Стрелецкая слобода в Москве. В печальной песне Марфа рассказывает о тоске по разлюбившему ее Андрею Хованскому:



Плавная и широкая мелодия подлинной народной песни, повторяясь, звучит то грустной покорностью судьбе, то страстным упреком неверному возлюбленному, то грозным решением отплатить ему за страдания обманутой любви.

Приходит Досифей. Он успокаивает Марфу. Но она не может побороть своего такого горького и мучительного чувства; она готова на самосожжение с Андреем Хованским.

Страшная пытка любовь моя,
День и ночь душе покоя нет, —

признается Марфа. Досифей, со словами утешения, уводит ее. Снова на сцене Шакловитый.

Спит стрелецкое гнездо. Спи, русский люд:
Ворог не дремлет, —

начинает он свою арию.
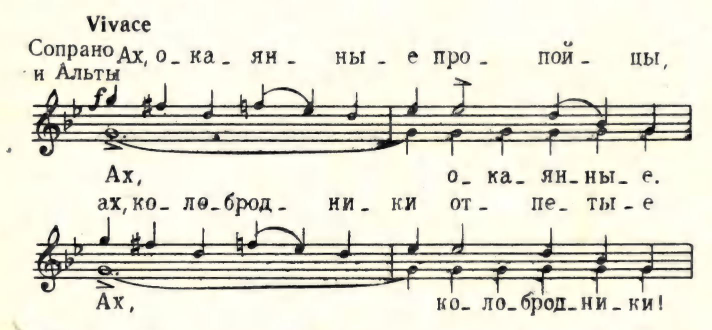
Раздумья о судьбе России наполняют его душу. Неспешная мелодия величава и благородна. Она становится все более и более взволнованной, когда Шакловитый вспоминает о татарском нашествии, которое пережила родина, раздираемая враждой князей и бояр. Снова звучит печальная мелодия возвышенной мольбой к богу о спасении родной страны. Страстным возгласом:

Не дай Руси погибнуть
От лихих наемников, —

кончается ария Шакловитого.

Поднимайтесь, молодцы,
Аль на подъем вы тяжелы, —

слышатся лихие возгласы подвыпивших стрельцов, выходящих лихой, буйной толпой. Песня их полна разухабистой удали. Вбегают стрелецкие жены и набрасываются на стрельцов:



Появляется подьячий. Он рассказывает о нападении петровцев и рейтар на стрельцов в Китай-городе. Стрель-

Я разумѣю народъ какъ великую личность, одушевленную единою идеею: Это моя задача. Я попытался разрѣшить ее въ оперѣ.

Вамъ, что добрымъ совѣтомъ и сочувственнымъ тономъ дали мнѣ возможность повѣрить себя на сценѣ, посвящаю мой трудъ

М. Мусоргскій

21 Января, 1872

Посвящение М. П. Мусоргского



М. П. Мусоргский
С портрета И. Е. Репина 1881 года.

цы подавлены и угнетены. Горестно взывают они к своему начальнику Ивану Хованскому:

Батя, батя, выди к нам!
Батя, батя, выди к нам!
Детки просят. Тебя зовут.

Скорбные стонущие интонации их хора проникают до глубины души. Выходит Хованский, стрельцы жалуются ему на обиды петровцев, просят вести их в бой, Хованский говорит, что теперь нельзя восставать, царь Петр стал страшен. Стрельцы понимают, что они обречены.

Первая картина четвертого действия происходит в богато обставленной трапезной имения Ивана Хованского. Князь за столом. Крестьянки за рукоделием. Они поют песню «Возле речки на лужочке», развлекая своего владыку, погруженного в мрачные тревожные думы. Его не радует песня. Девушки запевают другую, веселую, приплясывая в такт подвижной мелодии (оба женских хора — подлинные народные песни[19]). Пришедший слуга Голицына передает хозяину предостережение своего князя:

Тебе грозит беда неминучая.

Хованский не верит.

В моем дому и в вотчине моей...
Мне грозит беда... неминучая?

В оркестре проходит тема Хованского. Но здесь она звучит по-другому — зловеще-страшно. Хованский велит позвать своих невольниц персидок. Пляска их, написанная композитором в восточном стиле, вначале томно-медлительная, то прихотливо убыстряясь, то вновь замедляясь, переходит в страстную, неистовую. Входит Шакловитый. Он зовет Хованского на совет к царевне Софье. Хованский велит подать лучшие одежды.

Плывет, плывет лебедушка,
Ладу, ладу, —

запевают величальную песню девушки. Князь направляется к выходу, но его внезапно убивают в дверях. С хохотом подходит Шакловитый к трупу Хованского.

Белому лебедю слава,
Ладу, ладу, —

с издевательством повторяет он слова славящего хора.

Вторая картина четвертого действия. Красная площадь, заполненная народом. В оркестре широко звучит мелодия предсказания Марфы из сцены у Голицына (второе действие). Голицына везут в ссылку. Народ обнажает головы:

Прости тебя господь!
Помоги тебе в неволе, —

несутся вслед удаляющемуся поезду сочувственные слова. Входящий Досифей узнает ссыльного. Он размышляет о неизбежной гибели. Приходит Марфа; ей стало известно о приказе Петра окружить раскольников в скиту и расправиться с ними. Досифей готов скорее погибнуть вместе с раскольниками в огне, чем склониться перед петровцами. Он велит Марфе привести в скит Андрея Хованского, которому все равно грозит гибель от немилости Петра. Поспешно, в сильном волнении входит Андрей. Не зная о смерти отца и продолжая мечтать об Эмме, с ненавистью набрасывается молодой князь на Марфу. Он угрожает отдать ее для расправы стрельцам и трубит в рог, сзывая их. Но в ответ раздаются мерные протяжные удары большого колокола. Под тягостный похоронный звон медленно движется шествие. Усмиренные Петром стрельцы идут на казнь и сами несут секиры и плахи. За ними следуют жены. Андрей Хованский потрясен. Растерянный, он просит Марфу укрыть его. Марфа уводит возлюбленного в скит.

Стрельцы устанавливают плахи и кладут на них секиры, опускаются перед плахами на колени. Отчаянно причитают стрельчихи. В отдалении слышны звуки военного оркестра петровских войск. Стрельцы не слышат его. Они готовятся к смерти. Все ближе и громче свет-

лый торжественный марш. Идут петровцы, идет победившее новое. Войска заполняют площадь. Стрельцам, склонившим головы на плахи, объявляется прощение Петра.

Ликующие звуки победного марша заканчивают четвертое действие...

Равномерно движущаяся во всех голосах оркестра мелодия говорит о какой-то отрешенности от бурных событий жизни. Медленно раздвигается занавес. Перед зрителями освещенный луной скит в лесу, куда удалился Досифей с раскольниками. Глава раскольников поет о том, что все погибло, подавлено движение раскольников и стрельцов, и призывает своих единомышленников по вере к мученической смерти. Раскольники, увлеченные сильным вождем, готовы на гибель в огне. Прибывают еще бежавшие в скит и приносят весть о приближении врага. Приходит Марфа и с нею Андрей Хованский. Он не осознает, что его ждет, не понимает и восторженно-приподнятого настроения Марфы, которой все минувшие страданья кажутся обманчивым сном перед лицом смерти в огне вместе с любимым. Опера кончается сценой самосожжения раскольников.

С большим успехом прошло первое представление «Хованщины». За два сезона силами Музыкально-драматического кружка было дано восемь спектаклей.

«Конец ли «Хованщины»?» — под таким заглавием появилась в газете статья Стасова после последних представлений [20]. Он опять указывал на гениальность оперы Мусоргского и призывал уберечь ее от забвения. Однако тем, на чьих глазах создавалась опера, кто так боролся за нее после смерти автора, так и не пришлось увидеть оперу Мусоргского на большой сцене. Ее признание было делом будущего.

Ранним зимним утром в квартиру Римского-Корсакова позвонил Стасов. Все были встревожены его неожиданным появлением. Римский-Корсаков поспешно вышел навстречу. «Знаете ли что, — сказал он взволнованно, — Бородин скончался» [21]. Бородин умер 15 февраля 1887 года. Смерть наступила мгновенно.

За несколько дней до кончины Бородин решил собрать у себя молодежь и устроить костюмированный вечер. Сам он нарядился в темно-красную шерстяную русскую рубашку и синие шаровары.

В разгар веселья, разговаривая с гостьей, он вдруг упал во весь рост.

«Боже мой! Какой это был ужас! Какой крик вырвался у всех, — вспоминает его знакомая, присутствовавшая на вечере. — Все бросились к нему и тут же на полу, не поднимая его, стали приводить его в чувство. Понемногу сошлись все врачи и профессора, жившие в Академии. Почти целый час напрягали все усилия, чтобы вернуть его к жизни. Были испробованы все средства, и ничто не помогло... И вот он лежал перед нами, а мы все стояли кругом и в наших шутовских костюмах и боялись сказать друг другу, что все кончено. Помню, что последним пришел проф. Манассеин, когда уже все было испробовано. Он наклонился над ним, послушал сердце, махнул рукой и сказал: «Поднимите же его» [22].

Все было кончено. Изношенное непосильной нагрузкой трех десятилетий сердце не выдержало. Жена Бородина, сама тяжело больная, в это время была в Москве...

Немедленно в осиротевший дом вместе со Стасовым отправился Римский-Корсаков и перевез к себе все нотные рукописи Бородина. «Князь Игорь» так и остался недописанным. Потрясенный смертью Бородина, Римский-Корсаков не мог заснуть всю ночь. Он старался припомнить все, что предполагал сделать автор «Игоря» в ненаписанных местах оперы, по памяти делал наброски того, что не успел записать Бородин.

На другой день Римскому-Корсакову пришлось услышать от разных людей одно и то же: «Ну, теперь «Игорь» будет окончен». Композитор принял это как само собой разумеющееся [23]. Более двадцати лет длилась дружба Бородина и Римского-Корсакова; и из них на протяжении восемнадцати, с остановками и перерывами, сочинялся «Князь Игорь».

На похороны Бородина стеклись массы людей. Отдать ему последний долг пришли все, кто знал его как

музыканта, ученого, просто как чуткого и доброго человека. Сменяя друг друга, студенты несли гроб на руках через весь город до кладбища Александро-Невской лавры. Похоронили Бородина рядом с Мусоргским.

Через несколько дней в квартире Бородина собрались Римский-Корсаков, Глазунов, нотоиздатель М. П. Беляев. Стасов поставил на стол портрет Бородина, чтобы и он как бы участвовал в совете друзей. Было решено, что помогать Римскому-Корсакову будет Глазунов. Ему поручалось по памяти записать увертюру к «Князю Игорю», которую Бородин часто играл, но которая так и не была им написана.

С наступлением лета Римский-Корсаков вплотную взялся за партитуру оперы Бородина. Он писал: «Работа над оркестровкой «Князя Игоря» шла тоже легко, непринужденно и, по-видимому, удавалась» [24]. Во время этой легко и внутренне непринужденно подвигавшейся работы Римского-Корсакова и самого тянуло сочинять. Однако он стал сочинять теперь не оперу.

После первого «симфонического» периода 60-х годов, когда были созданы первая симфония, «Увертюра на русские песни», «Сербская фантазия», «Садко» и «Антар», творческий путь Римского-Корсакова четко определился как путь оперного драматурга. Но после сочинения «Снегурочки», в которой он выступил уже зрелым художником и законченным мастером, композитор надолго замолкает как автор опер. Два года после смерти Мусоргского были заняты у Римского-Корсакова работой над незавершенной «Хованщиной»; корректуры, хлопоты в связи с постановкой... Теперь — смерть Бородина, незаконченный им «Князь Игорь». Для собственной творческой работы у Римского-Корсакова почти не оставалось времени. А главное — взяться за оперу было просто невозможно параллельно с редактированием другого оперного сочинения, которое требовало своеобразного творческого «перевоплощения». Но потребность сочинять все же не могла не возникать. И раз невозможно было писать оперу, творчество Римского-Корсакова этого времени оказалось связанным с областью симфонической. Так начался его второй «симфонический период» — уже 80-х годов.
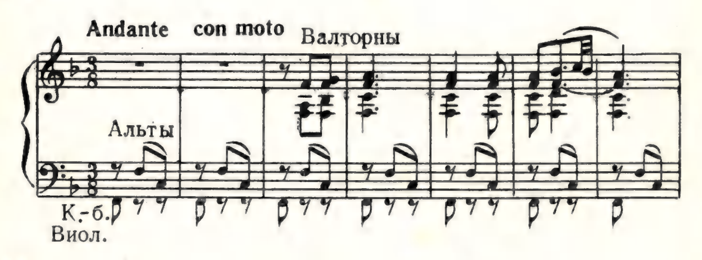
В распоряжении Римского-Корсакова в это время находился сборник испанских народных песен и танцев, составленный испанским композитором Хосе Инсенга[25]. Выбрав из него несколько мелодий, композитор сначала намеревался написать фантазию для скрипки. Но вскоре замысел оркестрового сочинения вытеснил первоначальные планы.

«Я написал «Испанское каприччио» из набросков предполагавшейся виртуозной скрипичной фантазии на испанские темы»[26], — вспоминал Римский-Корсаков.

«Испанское каприччио» — сюита из пяти частей, следующих одна за другой без перерыва.
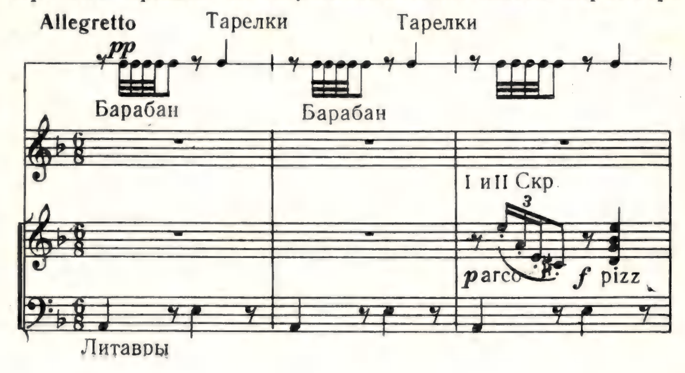
Первая часть называется «Альборада». Альборада — в испанской музыке — утренняя серенада, исполняемая пастухами на духовых инструментах типа свирели в честь восходящего солнца. Скромную тему пастушеской песни, не меняя ее и не отступая от характера изложения, Римский-Корсаков украсил блестящей оркестровкой, которая превратила испанскую серенаду в радостный гимн восходящему солнцу, придав всему «Каприччио» праздничный, ликующий характер[27]. «Альборада» выполняет в произведении роль своеобразного рефрена: она открывает сочинение, она возвращается после второй части — «Вариаций» (правда, в другой тональности) и, наконец, завершает в качестве коды последнюю часть «Каприччио» — «Астурийское фанданго».
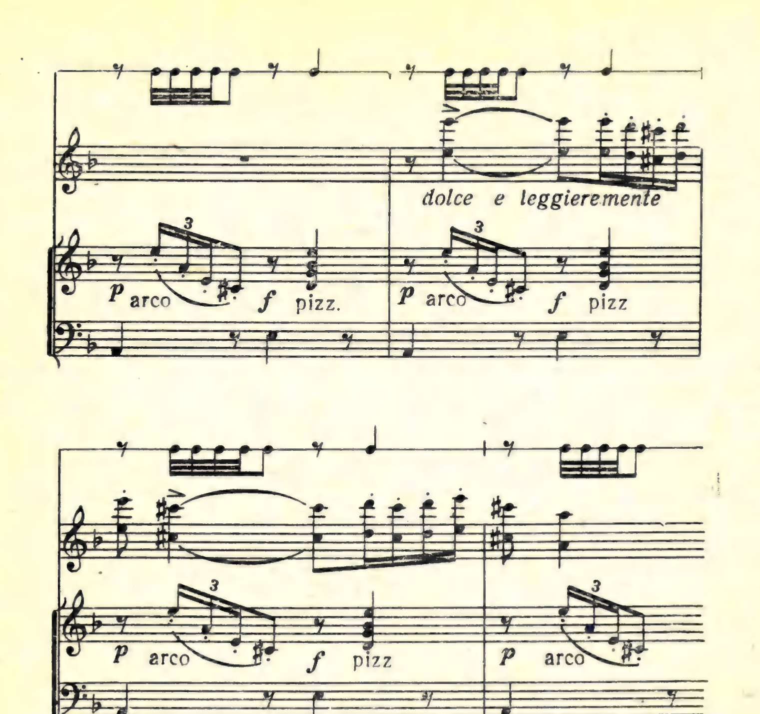
Стремительная и радостная «Альборада» сменяется умиротворенно-лирической второй частью — вариациями на тему медленного астурийского танца[28]. Мягко звучит квартет валторн на фоне мерно колышущегося сопровождения струнных — альтов, виолончелей и контрабасов:



Римский-Корсаков темброво варьирует тему. После валторн она переходит к квартету струнных (аккомпанируют флейты и кларнеты с контрабасом), в котором солирует виолончель; ее звучание в высоком регистре сообщает мелодии особую страстность и насыщенность. Далее вариант темы в чуть убыстренном темпе проходит как диалог между английским рожком и первой валторной (то закрытой, то открытой), поддерживаемый зыбкой звучностью тремолирующих скрипок и альтов. Следующее — кульминационное — проведение темы всем оркестром заключает виртуозная каденция флейты, вслед за которой снова вступает сверкающая всеми оркестровыми красками «Альборада». Мощное звучание оркестра дважды перемежается исполняющей тему солирующей скрипкой. На этой же теме построена и блестящая каденция кларнета, завершающая третью часть.

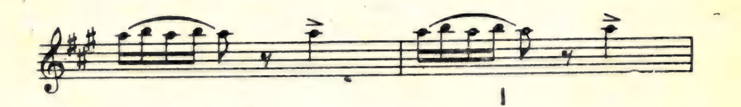
Четвертая часть — «Сцена и песня гитаны», в основу которой положена песня андалузских цыган, — развернута композитором в большую драматическую сцену[29]. Вступительная каденция четырех валторн и двух труб как бы взывает к вниманию слушателей. Следующая — вторая — каденция скрипки соло вырастает из прихотливо изложенных интонаций будущей основной темы этой части — песни гитаны (гитана — народная цыганская певица и танцовщица) — краткого заклинания оскорбленной и отчаявшейся любви. При первом проведении этой темы у флейты и кларнета Римский-Корсаков придал ей вкрадчиво-кокетливый характер:





Дальнейшее развитие темы — развертывание картины блестящих возможностей оркестра. Первое проведение темы флейта и кларнет поочередно заканчивают виртуозными каденциями, звучание темы у солирующего гобоя сменяется блестящей каденцией арфы. Даже проведение темы у всего оркестра отличается рядом приемов, подчеркивающих многокрасочность оркестровой палитры и создающих особые тембровые эффекты; в одном месте имитируется звучность гитары — одного из национальных испанских музыкальных инструментов. Развитие четвертой части — непрерывное эмоциональное нарастание от кокетливо-игривого первого появления темы к коде с затиханием в самом конце перед вступлением пятой части — «Астурийского фанданго».

Тема последней части[30] — ее ведут медные и деревянные духовые инструменты — звучит на фоне повторяющейся у флейты piccolo, гобоя, кларнета и скрипок фигурки, возникшей из начальной интонации «Альборады»:
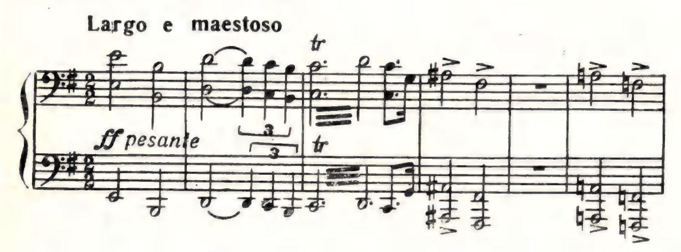


В партитуру «Астурийского фанданго» введены еще и кастаньеты; здесь есть небольшие инструментальные соло (дуэт скрипки и флейты, соло кларнета). Проходит уже знакомая мелодия песни гитаны. Завершается «Астурийское фанданго», как уже отмечалось, темой «Альборады».

«Испанские темы, преимущественно танцевального характера, дали мне богатый материал для применения разнообразных оркестровых эффектов»[31], — писал композитор. Действительно, «Испанское каприччио» — образец мастерской выразительной партитуры. Написано оно было быстро и ненадолго задержало работу Римского-Корсакова над «Князем Игорем».

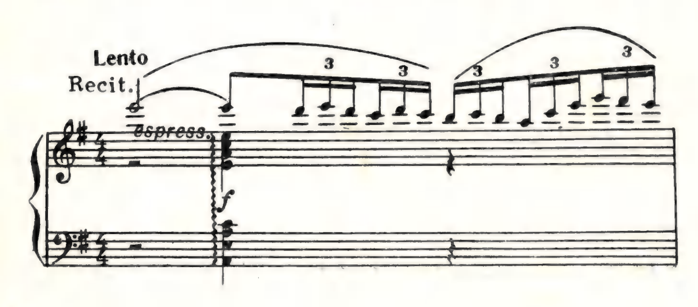
Продолжая инструментовать оперу Бородина, Римский-Корсаков в следующем году написал еще одно сочинение для симфонического оркестра, еще более значительное, чем «Испанское каприччио». Это симфоническая сюита «Шехеразада» по мотивам арабских сказок «Тысяча и одна ночь». Программа «Шехеразады», изложенная композитором, такова:
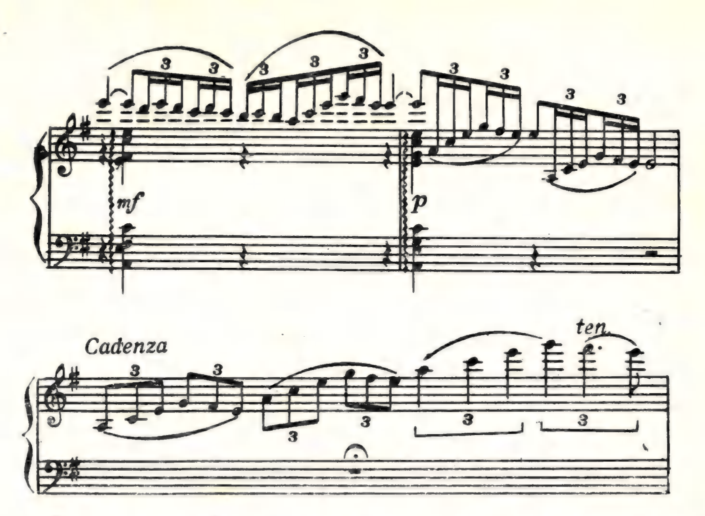
«Султан Шахриар, убежденный в коварности и неверности женщин, дал зарок казнить каждую из своих жен после первой ночи; но султанша Шехеразада спасла свою жизнь тем, что сумела занять его сказками, рассказывая их ему в продолжении 1001 ночи, так что, побуждаемый любопытством, Шахриар постоянно откладывал ее казнь и наконец совершенно оставил свое намерение. Много чудес рассказала ему Шехеразада, приводя стихи поэтов и слова песен, вплетая сказку в сказку и рассказ в рассказ»[32].

По первоначальному замыслу Римский-Корсаков дал названия каждой из четырех частей «Шехеразады»: «Море и Синдбадов корабль», «Рассказ календера-царевича», «Царевич и царевна», «Багдадский праздник и корабль, разбивающийся о скалу с медным всадником». Четыре части симфонической сюиты объединены не только тем, что все они являются музыкальным воплощением образов из «Тысячи и одной ночи», они связаны также общими темами. Две основные темы предстают перед слушателем в медленном вступлении первой части, которое имеет значение пролога; первая тема характеризует грозного супруга Шехеразады, султана Шахриара:
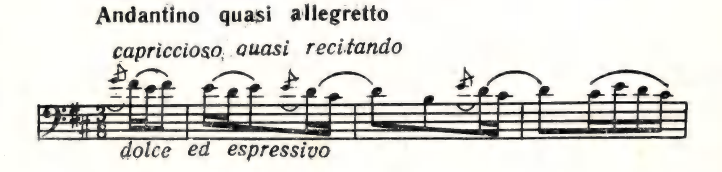


Струнные инструменты, деревянные духовые, тромбоны и туба сливаются воедино в исполнении устрашающей мелодии. Вторая тема медленного вступления рисует обаятельный образ самой Шехеразады. Эта женственно-гибкая, изысканно-прихотливая сначала и мечтательно-задумчивая в конце мелодия исполняется солирующей скрипкой на фоне мягких аккордов арфы:
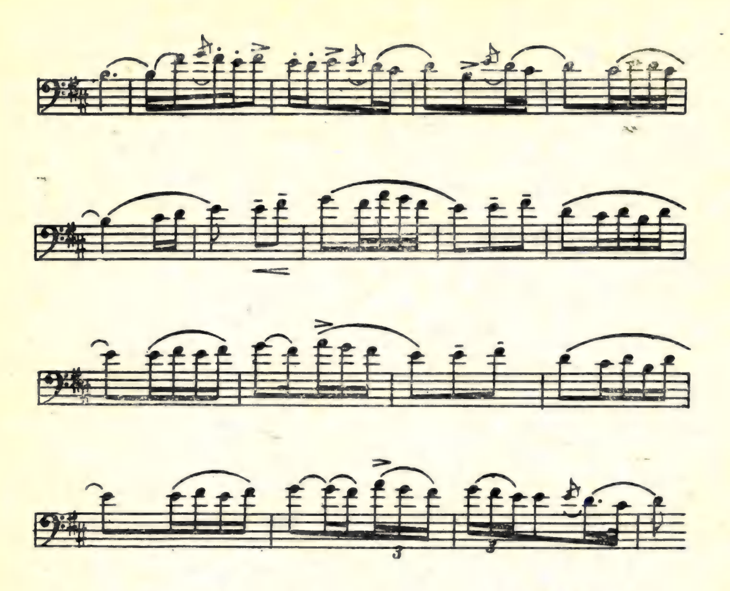




Далее композитор развертывает перед слушателем картину моря, по которому плывет корабль неутомимого Синдбада-морехода. В величественном музыкальном пейзаже еще раз нашли претворение воспоминания юных лет Римского-Корсакова о морской стихии. Основой первой темы стала тема Шахриара из вступления. В другой теме легко узнаются контуры мелодии, характеризующей Шехеразаду. Далее тема моря звучит все более грозно — разыгрывается буря, утихающая к концу. Первая сказка Шехеразады закончена.
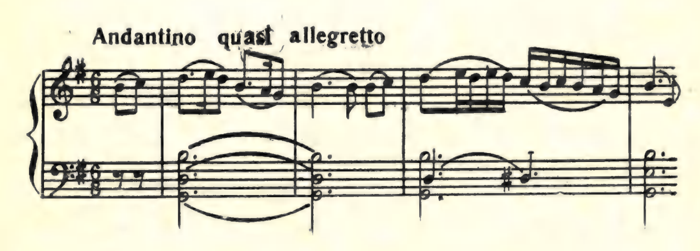
Вторая часть открывается темой изобретательной юной рассказчицы; она как бы предвещает слушателю новые увлекательные повествования. Неторопливую речитативную мелодию рассказа календера-царевича исполняет в сопровождении контрабасов фагот, в среднем регистре приближающийся по тембру к человеческому голосу:
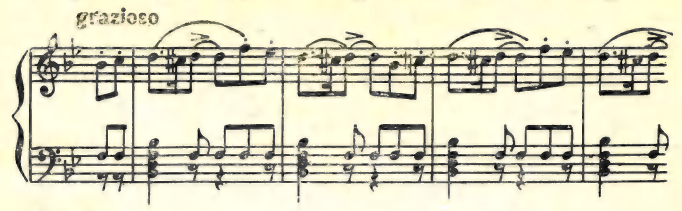




При повторениях она каждый раз воспринимается по-другому благодаря различной инструментовке и иному изложению. Варьирование мелодии календера развивается по линии растущего напряжения, которое приводит к среднему разделу части — обрисовке тех событий, о которых повествует рассказчик. И снова в звуковой картине жаркой битвы звучат темы, преобразованные из темы Шахриара. Завершается вторая часть возвращением темы рассказа.

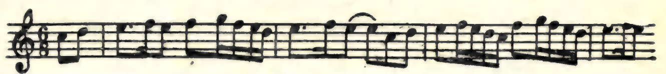
Третья часть — как бы отдых после бурных событий первой и второй части. Две ее темы — царевича и царевны — близки одна другой. Первая более напевна:



Вторая носит черты изящного плавного танца:



В обеих мелодиях ощущается связь с темами, уже звучавшими в предыдущих частях, в частности с темой рассказа календера-царевича (см. такты 10, 11, 12 в примере на стр. 203—204). Попутно любопытно отметить очень близкое совпадение второй темы — царевны — с мелодией из сборника испанских песен Инсенги:



Трудно сказать, случайно ли оставшаяся в памяти композитора испанская мелодия возродилась в «Шехеразаде» или он сделал это сознательно, учитывая значительное место «мавританского слоя» в испанском фольклоре. Во всяком случае, в музыкальную ткань произведения на восточный сюжет испанская песня вошла органично.

По ходу развития музыки третьей части в первую тему при ее возвращении вплетается мелодия Шехеразады, напоминая, что звучащее — не что иное, как ее сказка.

В широко развитом сложном финале предстает много разных образов и тем. Здесь и тема, начинавшая сюиту, но сейчас не связанная с Шахриаром, здесь и мелодия Шехеразады, как бы предваряющая последний рассказ, самый большой и самый волнующий. Далее следует картина багдадского праздника, открывающегося стремительной восточной пляской, затем проходит тема, выросшая из рассказа календера-царевича из второй части сюиты, потом звучит грациозная танцевальная тема царевны из третьей части. Праздничное веселье сменяет картина разыгравшейся на море бури. Возникающая тема битвы из второй части возвещает

о надвигающейся беде. Громовой аккорд всего оркестра — момент гибели Синдбадова корабля, разбивающегося о скалу. Волнение на море улеглось. Сказки окончены, звучит тема Шехеразады и умиротворенного Шахриара.

Римский-Корсаков не хотел, чтобы содержание его симфонической сюиты прямолинейно связывалось со сказками из «Тысячи и одной ночи». Поэтому он уничтожил данные им сначала названия частей, предоставив воображению слушателей создавать картины сказочного повествования. «Мне хотелось только, — объясняет композитор, — чтобы слушатель, если ему нравится моя пьеса как симфоническая музыка, вынес бы впечатление, что это несомненно восточное повествование о каких-то многочисленных и разнообразных сказочных чудесах, а не просто четыре пьесы, играемые подряд и сочиненные на общие всем четырем частям темы. Почему же, в таком случае, моя сюита носит имя именно Шехеразады? Потому, что с этим именем и с названием «Тысяча и одна ночь» у всякого связывается представление о востоке и сказочных чудесах, а, сверх того, некоторые подробности музыкального изложения намекают на то, что это все различные рассказы какого-то одного лица, каковым и является нам Шехеразада, занимавшая ими своего грозного супруга» [33].

Не хотел композитор и того, чтобы слушатель делал прямолинейно-схематические выводы о содержании «Шехеразады» из связи, сходства и повторения в ней тем, которые не являются постоянно носителями одного и того же образа, а каждый раз приобретают иной смысл; «...развивая совершенно свободно взятые в основу сочинения музыкальные данные,— писал Римский-Корсаков, — я имел в виду дать четырехчастную оркестровую сюиту, тесно сплоченную общностью тем и мотивов, но являющую собой как бы калейдоскоп сказочных образов и рисунков восточного характера...» [34].

Таков авторский замысел этого одного из самых замечательных произведений музыкального искусства.

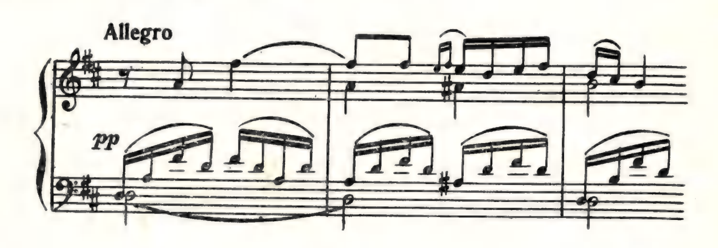
Наступило 23 октября 1890 года. В этот вечер Римский-Корсаков с женой, Глазунов, Стасов, Лядов и

многие русские молодые музыканты отправлялись в Мариинский театр на первое представление «Князя Игоря». Римский-Корсаков и Глазунов, довольные своей инструментовкой и теми добавлениями, которые нужно было сделать в опере, ждали, как воспримет «Князя Игоря» публика.

Свет погас, в зале наступила настороженная тишина. Прошел через оркестр и встал на свое место за освещенным пультом Карл Антонович Кучера. Он поднял палочку, и, подчиняясь ее взмаху, зазвучала музыка.

При первых звуках увертюры многие из друзей обернулись в сторону Римского-Корсакова. Все знали, как он любит эту увертюру; он не раз говорил, что когда слушает ее, то вспоминает не только оперу, но и всю свою жизнь...[35]

В ярких музыкальных образах увертюры предстают перед слушателем герои оперы. Вот князь Игорь. Медленно проходит тема его печальных размышлений. Темп меняется, слышны будто бы издалека приближающиеся воинственные трубные сигналы; они все ближе и громче. Это половцы. Грозное звучание оркестра постепенно стихает, возникает пленительная, прихотливая и гибкая восточная мелодия — тема молодой половчанки Кончаковны, дочери хана Кончака:



И снова тема князя Игоря, но не печального и задумчивого, как в начале увертюры, а бесстрашного витязя родной земли. «О, дайте, дайте мне свободу»,— страстно и напряженно поют скрипки. Широко льется мелодия темы любви Игоря и его преданной жены Ярославны. Проходит энергичная тема битвы русских с половцами. Потом снова, как в начале, звучат половец-

кие трубы, тема Кончаковны, Игоря, Ярославны, далее сплетаются вместе темы Ярославны и Кончаковны.
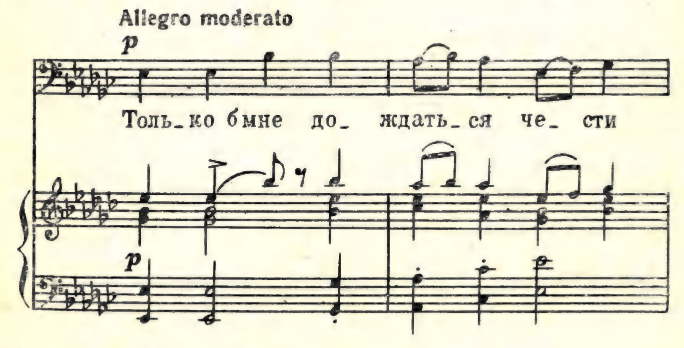
Увертюра к «Князю Игорю» — целое большое симфоническое произведение. Изумительной памяти двадцатидвухлетнего Глазунова, записавшего ее, мы обязаны тем, что слышим эту музыку в театре.

Пролог. Площадь в Путивле, на которой собрался народ, готовые к выступлению в поход дружина и рать. Игорь с князьями и боярами выходит из собора.

Солнцу красному слава! слава!
Слава в небе у нас!
Князю Игорю слава, слава,
Слава у нас на Руси, —

поет народ. Князь Игорь сообщает о походе против врагов Руси — половцев. Темнеет. Это солнечное затмение, которое народ считает дурным предзнаменованием. Все же Игорь отважно решает идти в поход за правое дело. Народ славит его смелость; только гудочники Скула и Ерошка думают, что спокойнее пойти служить к брату княгини Ярославны — Владимиру Галицкому. Ярославна, предчувствуя беду, просит Игоря остаться, но он верен долгу. Поручая жену заботам ее брата Владимира, Игорь с сыном Владимиром при всеобщем прославлении его народом отправляется в поход.

Первая картина первого действия. Княжой двор Владимира Галицкого. Князь пирует. Бражники поют ему славу. Здесь же Скула и Ерошка. Владимир Галицкий мечтает вместо Игоря стать князем в Путивле:





Н. А. Римский-Корсаков


TOMO PRIMERO.

ECOS DE ESPAÑA

COLECCION

de cantos y bailes populares

RECOPILADOS

por

JOSE INZENGA

Pr. 10 pesetas.
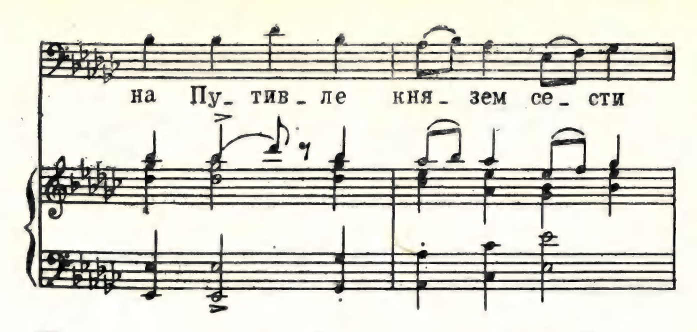
BARCELONA.

D. ANDRES VIDAL Y ROGER, EDITOR.

Calle Ancha nº 35.

Сборник испанских песен и танцев Хозе Инсенга

Титульный лист
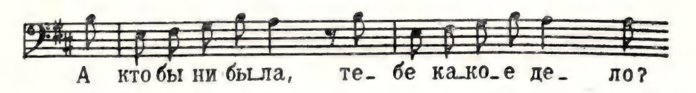


Проводить время за бражным столом, выбирать себе на потеху девушек — вот чего хочет неисправимый гуляка.

Вбегает толпа девушек. Жалобно причитая, они просят Галицкого вернуть выкраденную им подружку. Он грубо прогоняет их. Скула и Ерошка издеваются над девушками и с комической важностью славят князя княжой песней, которую подхватывают другие бражники.

Вторая картина второго действия — в покоях у Ярославны. Она томится тоской по Игорю, от которого нет гонцов. Ярославна вспоминает дни, когда они были вместе. Музыка рисует ее чистый женственный облик.

Девушки, пришедшие к ней за защитой, не смеют назвать князя Галицкого. Потом наконец решаются и открывают имя обидчика. При виде князя девушки в испуге разбегаются. Ярославна упрекает брата и спрашивает, кто девушка, похищенная им. Но Галицкий издевается и над сестрой:

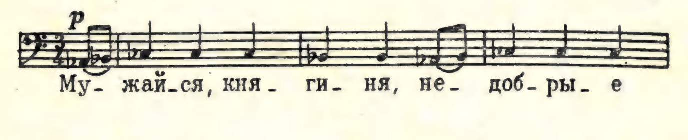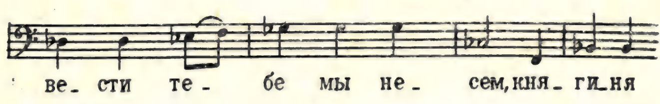


Взволнованная Ярославна грозит обо всем рассказать князю Игорю, когда он вернется. Но Галицкий опять упрямо повторяет насмешливо звучащую мелодию, когда отвечает Ярославне:

Да что мне Игорь твой? Вернется или нет,
А мне какое дело, не все ли мне равно?

Сцена между братом и сестрой кончается полной размолвкой.

Сдержанно и сурово обращение к Ярославне прибывших бояр:





Князь Игорь и его сын Владимир в плену у половцев. Дружина разбита. На Путивль грозный хан Гзак ведет половцев. Ярославна в смятении. Но бояре ободряют ее:
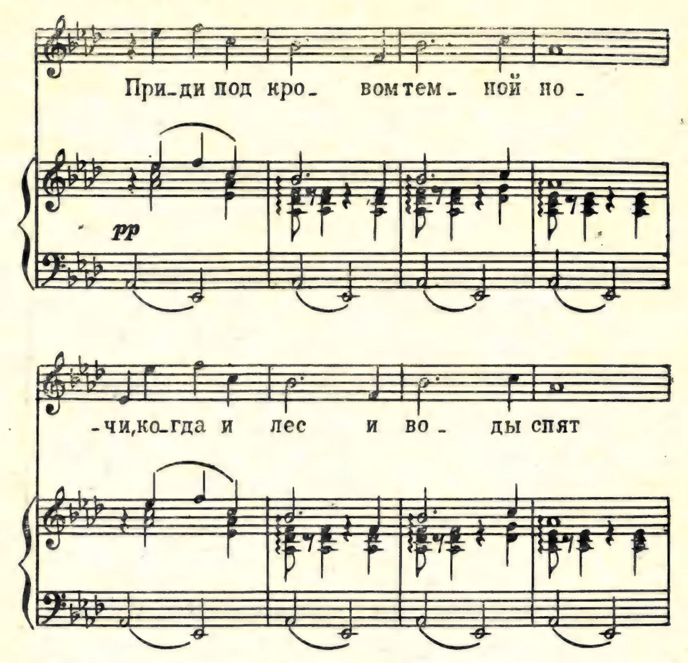
Нам, княгиня, не впервые
Под стенами городскими
У ворот встречать врагов.

Бьет набатный колокол. В окна виднеется зарево пожара.

Второе действие. Половецкий стан. Вечер. Половецкая девушка, окруженная подругами, поет песню. Восточной негой дышит вольная капризная мелодия. Девушки подхватывают ее. Пение сменяется пляской. Страстную песню, призывающую ночь скорее спуститься на землю, поет Кончаковна. Она с нетерпением ждет ночного часа свиданья. Проходят русские пленники. Кончаковна приказывает половчанкам напоить их прохладным питьем. Показывается половецкий дозор, обходящий стан с песней. Все уходят.

Медленно день угасал,
Солнце за лесом садилось,
Зори вечерние меркли,
Ночь надвигалась на землю, —

слышен голос Владимира Игоревича. Он поет о любви, зовет любимую. Нежного призыва полна музыка, заключающая арию:



Приходит Кончаковна. Это его, русского пленника, ждала она. В страстном дуэте, перебивая друг друга, спешат они произнести слова любви, потом голоса их сливаются вместе. Слышны шаги. Владимир узнает отца. Влюбленные расходятся.
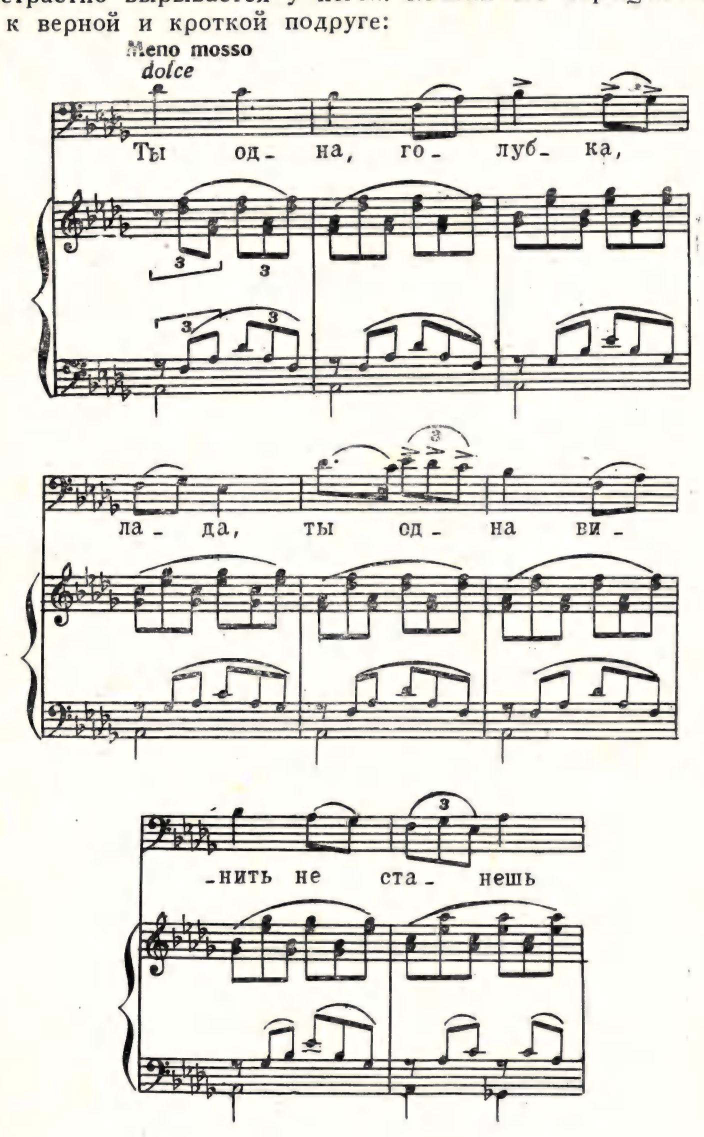
Звучит музыка, которой начиналась увертюра. Приходит князь Игорь.

> Ни сна, ни отдыха измученной душе, —

раздаются первые слова его арии. Мучительно переживает он гибель павшей в бою дружины, свой плен.

> О, дайте, дайте мне свободу,
> Я мой позор сумею искупить,
> Спасу я честь свою и славу,
> Я Русь от недруга спасу! —

страстно вырывается у него... Мысли его обращаются к верной и кроткой подруге:



Целое море любви в безбрежно разливающейся мелодии.

Опять возвращаются мрачные, тревожные мысли:

> Ужели день за днем
> Влачить в плену бесплодно,
> И знать, что враг терзает Русь?
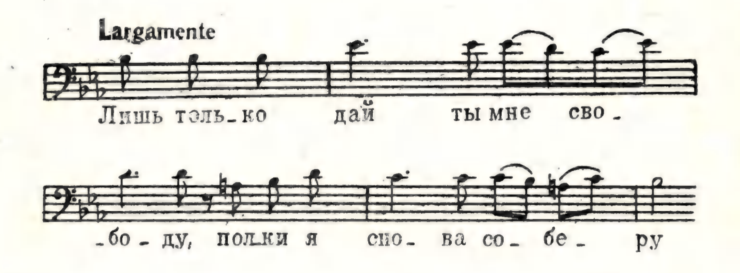
Нет, не может смириться с такой судьбой отважный воин. Снова порывом и волей звучат его слова

> О, дайте, дайте мне свободу!

Но Игорь бессилен.
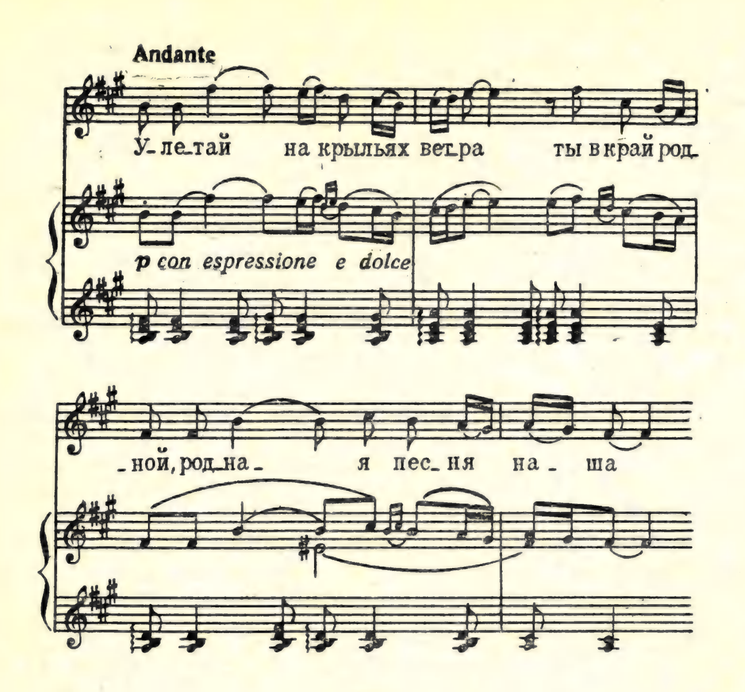
Постепенно рассветает. Крещеный половчанин Овлур предлагает Игорю помочь с побегом, но тот отказывается. Приходит хан Кончак. Приветливо обращается он к князю, который нравится ему своим мужеством и честной прямотой. Он хочет считать Игоря гостем, а не пленником. Кончак предлагает подарить Игорю лучшего коня, булатный меч, любую невольницу.

Игорь благодарит хана, но ничто его не радует в неволе. Кончак готов отпустить князя с условием, что тот не будет воевать с половцами. Но Игорь не может согласиться:



Кончак восхищен дерзким бесстрашием своего пленника. Он приглашает его полюбоваться половецкими плясками.

Первая пляска девушек — плавная, под хор невольниц:



Потом следует дикая пляска мужчин. Общей пляске аккомпанирует хор, славящий хана. Дальше идет стремительная пляска мальчиков; снова девушки проходят в плавной пляске с хором:

Улетай на крыльях ветра
Ты в край родной, родная песня.

Под песню хора медленно танцуют девушки, и в это же время под аккомпанемент оркестра мальчики исполняют скорую пляску. Все сливается в общем стихийно вихревом танце.

Вступление к третьему действию — половецкий марш. Он продолжается и после поднятия занавеса.

Край половецкого стана. Со всех сторон сходятся половцы, ожидающие прибытия отряда грозного хана Гзака (роль его безмолвная). Войска постепенно подходят с трубами, с рогами, бубнами. Воины ведут рус-

ских пленников, несут добычу. Появляется на коне хан Гзак. Кончак, выходя ему навстречу, приветствует его. Князь Игорь, Владимир и пленники наблюдают за всем в стороне. Кончак поет песню о победах половцев, о том, что якобы Путивль сожжен, а Русь скоро будет покорена.

Половцы прославляют ханов Гзака и Кончака. Кончак продолжает петь о победах, сожженных городах и селах, о зарубленных русских людях, чьи вдовы и матери плачут. Хор снова возглашает славу ханам.

Кончак приказывает играть в трубы. Раздаются половецкие рога, уже знакомые по увертюре. Кончак уходит на дележ добычи, и за ним с пением удаляются половецкие ханы. Шествие завершают половецкие трубные сигналы. Русские остаются одни. Владимир и Игорь горюют о гибели Путивля. Игорь решается на бегство.

Появляется обоз с добычей. Толпой вбегают ликующие половцы. Проходят пленники. Хор сторожевых сравнивает с солнцем хана Кончака и хана Гзака. Упоенные победой, они начинают пляску. Когда, наконец, все уснули, Овлур подкрадывается к шатру Игоря и говорит, что кони для него и Владимира готовы.

Вбегает взволнованная Кончаковна.

Я все, я все узнала.
Бежать задумал ты, —

обращается она к Владимиру. Мелодия ее обращения тоже звучала в увертюре (см. пример на стр. 207).

Прощай, прощай ты, лада!
С тобой расстанусь я,—

отвечает ей той же мелодией Владимир. Кончаковна молит его взять ее с собой.

Князь Игорь слышит этот разговор.

В трио Кончаковны, Владимира и Игоря каждый говорит о своем: Кончаковна готова последовать за любимым, Владимир не в силах устоять перед ее мольбами, Игорь уговаривает Кончаковну оставить Владимира, а его бежать на Русь. В отчаянии Кончаковна

ударяет в било, чтобы разбудить весь стан. Игорь скрывается. Со всех сторон сбегаются половцы. Кончаковна объявляет о побеге Игоря. Половцы хотят убить Владимира, но Кончаковна защищает его. Подошедшему Кончаку говорят о бегстве князя. Кончаку это по сердцу.

Недаром я так его любил;
На месте Игоря я бы так же поступил!

Он велит казнить сторожевых, не трогать Владимира, отдает ему в жены Кончаковну, а половцам приказывает идти в поход на Русь. Под звуки труб собираются в поход.

Четвертое действие начинается плачем Ярославны, которая ранним утром одна стоит на городской стене в Путивле. Горестные фразы ее плача выразительно повторяются в оркестре. На словах:

Я кукушкой перелетной
Полечу к реке Дунаю —

появляется мелодия из арии Игоря («Ты одна, голубка лада»). Музыка плача Ярославны создает исполненный достоинства и благородства образ русской женщины, кроткой и любящей, стойкой и преданной в горе.

Проходят поселяне. Скорбно звучит их хор о разорениях и горе, принесенных набегами врагов.

Как уныло все кругом, —

произносит Ярославна. Она всматривается вдаль, видит, что кто-то скачет (в оркестре слышен отчетливый ритм скачки). Ярославна узнает Игоря. Радостен их дуэт.

Появляются Скула и Ерошка, весело распевающие о плене Игоря, его неудаче в походе. Увидев князя, Ерошка начинает причитать в страхе за свою долю. Скула тоже растерян, но вдруг указывает на колокольню. Если они первыми возвестят о возвращении Игоря, их помилуют. На их звон и зовы сбегается народ. Радостным хором он приветствует любимого князя.

Опера прошла с успехом. Опять, как некогда «Псковитянку» и «Бориса Годунова», особенно оценила «Князя Игоря» молодежь.

Стасов вспоминал, что всю эту музыку столько раз играл им незабвенный Бородин, а Мусоргский неподражаемо пел арию хана Кончака. «Львиная пара» — называл их Стасов. И обоих уже нет в живых...

Страшно было подумать, что русская музыка могла бы остаться без таких опер, как «Хованщина» и «Князь Игорь», не будь Римского-Корсакова. С бескорыстной преданностью истинного друга и художника-гражданина он героически принял на себя огромный труд.

Прирожденный оперный композитор, впоследствии автор пятнадцати опер, на годы редактирования «Хованщины» и «Князя Игоря» Римский-Корсаков совершенно отказался от сочинения опер. К этому следует добавить, что Римский-Корсаков выполнил эту работу совершенно безвозмездно, не получив ни единой копейки ни от нотоиздательства, ни от театра.

Только во имя славы русского искусства он сделал все, чтобы спасти две гениальные оперы от забвения, и это нельзя иначе назвать, чем великим творческим подвигом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Со смертью Бородина пути оставшихся в живых композиторов Могучей кучки разошлись. Ничто в их отношениях уже не напоминало о прежней дружбе юных лет. Балакирев отошел от Римского-Корсакова, замкнувшись в себе. Кюи давно отстал от своих гениальных современников. Один Стасов оставался в дружеских отношениях с каждым из трех.

Дольше всех жил Ц. А. Кюи, который встретил Великую Октябрьскую революцию.

В творчестве и во внутреннем облике Кюи последних десятилетий уже немногое напоминало о связях с Могучей кучкой. Он успешно продвигался в своей второй специальности, в 1888 году стал профессором Военно-инженерной академии по кафедре фортификации и оставил в этой области много ценных научных трудов.

Кюи продолжал сочинять, и тот изящный, салонно-чувствительный стиль, к которому он в конце концов пришел, принес ему успех; сочинения его много и часто исполнялись за границей. Однако это было преходяще, и время вынесло свой приговор искусству Кюи. Оперы его не удерживались в репертуаре, а из многих мелких сочинений мы помним сейчас лишь несколько романсов, отмеченных печатью истинной талантливости. «Сожженное письмо», «Ты и вы», «Царскосельская статуя» по тонкой выразительности музыкального во-

площения пушкинского стиха справедливо занимают место среди лучших образцов вокальной лирики.

Кюи принимал активное участие в деятельности «Кружка любителей русской музыки». Этот кружок, основанный по инициативе юриста А. М. Керзина и его жены и известный в истории музыки под названием керзинский «Кружок любителей русской музыки», ставил целью исполнять в своих собраниях произведения русских композиторов. Здесь выступали выдающиеся русские певцы и пианисты, инструменталисты, дирижеры, здесь постоянно присутствовал Ц. А. Кюи, бывал во время приездов в Москву и В. В. Стасов.

Кюи продолжал начатую еще в молодые годы музыкально-критическую деятельность, часто выступал и в заграничной печати, рассказывая о достижениях русского музыкального искусства.

В последние годы жизни он особенно тянется к славному прошлому: дописывает и редактирует оперу М. П. Мусоргского «Сорочинская ярмарка», в его воспоминаниях и обзорных статьях как самое замечательное время в его жизни оцениваются 60—70-е годы. Так это и есть. Кюи вошел в историю именно как один из пятерых композиторов Могучей кучки.

Балакирев продолжал руководить Бесплатной музыкальной школой и Придворной певческой капеллой. Заведенные им и Римским-Корсаковым порядки подняли Капеллу до уровня профессионального музыкального учебного заведения, откуда многие воспитанники вышли на настоящую дорогу, став незаурядными музыкантами. Деятельность двух крупных композиторов, после их ухода из Капеллы [1], получила отрицательную оценку в печати. В появившейся без подписи статье «Певческая капелла и ее задачи» высказывались упреки в малом внимании к церковной музыке и говорилось: «Директору певческой капеллы, кто бы он ни был, в настоящее время невозможно заниматься сочинением опер, романсов, симфоний или игрою квартетов» [2].

Выйдя осенью 1894 года на пенсию, Балакирев получил большую возможность для занятий творчеством.

Многое изменилось в его внутреннем облике после пережитого кризиса. Он отказался от прежних — пусть не всегда последовательных — прогрессивных убеждений; в значительной степени восприняв славянофильские идеи, стал ханжески религиозным и назойливо поучающим в этом направлении, отошел от Римского-Корсакова, Стасова, Кюи. С другой стороны, в области музыкального искусства Балакирев остался верен представлениям лучшей поры своей жизни. Верность традициям Могучей кучки питает его творчество и определяет музыкально-общественную деятельность в поздний период.

После «Тамары» композитор не оставляет сочинения. Второй период творчества принес значительные симфонические, фортепианные и вокальные произведения. Появление некоторых из них непосредственно связано с работой в Капелле. Это переложения для смешанного хора без сопровождения романсов Глинки — «Венецианская ночь», «Колыбельная» — и мазурки Шопена, сделанные в середине 80-х годов и с успехом исполненные великолепным хором Капеллы [3].

Примерно в эти же годы Балакирев пишет ряд фортепианных пьес и принимается за переработку прежних симфонических сочинений. В 1887 году выходят из печати в новой редакции «Увертюра на тему испанского марша» и симфоническая поэма «Русь», в первом издании носившая название «1000 лет».

Работа над партитурами своих сочинений возвращает Балакирева и к творческим замыслам былых лет, главное место среди которых занимала симфония. Начав думать над ней, когда в русской музыке еще не существовало классического образца четырехчастного симфонического цикла, к завершению первой симфонии Балакирев подошел лишь тридцать лет спустя. В 60-е годы для него выкристаллизовались темы и ход развития первой части, наметились скерцо и общие контуры финала. Основная работа над симфонией, когда иные планы доводились до конца, иные претерпевали серьезные изменения, а многое писалось заново, пришлась на середину 90-х годов.

Пронизанная единым развитием первая часть, с

эпическим медленным вступлением, энергичными живыми и нежно-изысканными темами Allegro, сменяется скерцо. Балакирев отказался от прежних набросков второй части и написал новую музыку. Первая тема скерцо — быстро и легко несущийся переливчатый поток движения, в котором растворены отчетливые контуры мелодии. Она приводит ко второй теме — красочно гармонизованной мелодии восточного характера. Небольшое трио — погружение в созерцательное настроение. Медленная третья часть — лирический ноктюрн; его ориентально окрашенная мелодия, в начале спокойная, но постепенно приобретающая характер драматической напряженности, в конце затихает, подготавливая контрастное вступление народно-праздничного финала, в котором предстают русская народно-песенная и восточные по характеру темы.

Первая симфония, начало и окончание которой отстоят друг от друга на три десятилетия, несет на себе печать прошедших лет. В ней есть черты русского классического симфонизма, основоположником которых был сам Балакирев, — сочетание эпического и национального начала, опоры на народно-песенный тематизм. В ней, вместе с тем, сказались особенности, развитые другими композиторами Могучей кучки — объединение русского и восточного элементов, столь органичное у Бородина в обеих его симфониях и симфонической картине «В Средней Азии», введение финала, рисующего народное празднество, как во второй симфонии Бородина или в «Шехеразаде» Римского-Корсакова. Со вторым квартетом Бородина перекликается включение в качестве медленной части цикла ноктюрна. Правда, возникновение этой превосходной по музыке, но несколько инородной для симфонии Балакирева части обусловлено содержанием и направлением его собственного творчества.

Последние годы работы над симфонией (1895—1896) совпали с созданием цикла из десяти романсов. Отсюда и близость медленной части симфонии Балакирева к его романсовой лирике.

В 1897 году партитура симфонии была издана, а 11 апреля 1898 года впервые прозвучала в концерте Бесплатной музыкальной школы под управлением авто-

ра. Одновременно с премьерой симфонии отмечалось 35-летие деятельности Балакирева в Бесплатной музыкальной школе. Появление композитора на эстраде публика встретила овациями; читались адреса, преподносились венки [4], обстановка была торжественной. Все же успех, с которым прошла симфония, скорее был данью уважения выдающемуся композитору, чем выражением восхищения новым сочинением. Законченная на исходе века, когда в музыкальную жизнь уже широко вошли обе симфонии Бородина, всемирную славу снискали симфонии Чайковского, когда сочинил шесть симфоний Глазунов, первая симфония Балакирева, как бы опоздавшая родиться, несмотря на многие страницы глубокой и благородной музыки, не могла стать новым словом в русском классическом симфонизме. Сказалось на ее музыке и то, как долго работал над ней композитор. Это отметил даже такой энтузиаст и почитатель балакиревского творчества, как Стасов. Он не присутствовал на первом исполнении и услышал симфонию двумя годами позже. «Дорогой Милий, — писал он композитору, — поздравляю Вас с Вашей Симфонией — она истинно великолепна, но поздравляю также и себя с тем, что, наконец, слышал ее в настоящем виде. Прежде она мне всегда нравилась, и я всегда находил в ней множество крупных качеств, но теперь я выслушал ее (на репетиции и в концерте) точно в первый раз и был ею в высшей степени порадован. Своеобразие, сила, красота — все в ней есть и только указывает на то, что «песенка Ваша не только не спета» до последней ноты, но что их, этих нот, еще лежит в цейхгаузе и в арсенале еще много, и самых важных! ... Но по всегдашней своей привычке к правде и откровенности, я все-таки признаюсь, что не вся Симфония целиком меня удовлетворяет и что есть там местечки (впрочем, немного их), которые кажутся мне менее прочих важными и сильными, и это именно те места, которые страдают одним и тем же пороком с «Тамарой». ... Это все места, не созданные, а придуманные, рассудочные!» [5]

Три года спустя после окончания первой, Балакирев приступил к работе над второй симфонией. Сочинение

ее растянулось на целых восемь лет. Она не была его единственным произведением 900-х годов. Так же, как и в предыдущее десятилетие, большое место в творчестве Балакирева принадлежит фортепианным произведениям. Вершинное положение среди них занимают соната и концерт (замышлявшийся еще в 60-е годы [6]). В 1903—1904 годах Балакирев создал еще один цикл из десяти романсов. Из них особенно выделяется выдержанная в жанре русской песни «Запевка» на слова Л. Мея. Параллельно со второй симфонией Балакирев писал также и сюиту для симфонического оркестра из трех частей (Préambule, Quasi Valse, Тарантелла) [7].

Вторая симфония оказалась произведением менее цельным, чем первая. Сказывались усталость, известная внутренняя опустошенность последних лет. В новой симфонии нашло воплощение типичное для Балакирева сочетание разнонациональных элементов: вторая тема первой части — восточного характера, скерцо — Alla cosacca (в духе казачка) со второй русской народно-песенной темой в трио, финал — Tempo di pollacca (в темпе полонеза) и русская песня [8]. В ней проявилось также и тяготение к жанровой характерности: вторая часть — Alla cosacca, третья — Романс, четвертая — в духе полонеза. В каком-то отношении вторая симфония — произведение итоговое: в нее наряду с новой музыкой вошли темы и незавершенные прежние замыслы. Так, скерцо Alla cosacca еще в 60-е годы предполагалось для первой симфонии, в медленной части получил инструментальное воплощение начатый в 90-е или 900-е годы романс на слова Лермонтова «Склонись ко мне, красавец молодой», а во введенной в финал русской песне «У меня ль во садочке» Балакирев слышал сходство с чешской народной песней «Za našimi humny» — одной из трех тем «Чешской увертюры»[9].

«Доведение до конца» разных замыслов прошлых лет прослеживается не только во второй симфонии. Так, во втором фортепианном скерцо возродились темы октета и первой сонаты (скерцо из октета стало первой частью нового скерцо, побочная партия первой части сонаты — средней частью скерцо) [10]. Известно, что Балакирев был великолепным музыкальным редактором. В период су-

ществования Могучей кучки через его руки прошли все сочинения Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова. Л. И. Шестакова доверила ему подготовку к изданию сочинений Глинки, под его редакцией издавались произведения Шопена. Редакторскую работу Балакирев вел на протяжении всей жизни [11]. И теперь, на склоне лет, он выступил как редактор собственных, задуманных в разное время и незавершенных сочинений.

Балакирев, как и прежде, уделял много времени изучению музыкальной литературы. Произведения Грига и Свенсена, Гуно и Сен-Санса, Брамса и Рихарда Штрауса, Альбениса и Гранадоса и многих других упоминаются в письмах Балакирева позднего периода и в воспоминаниях о нем. На склоне лет Балакирев положительно оценивает «Князя Игоря» и «Бориса Годунова» — оперы, «не замеченные» им в тяжелые годы кризиса.

Если в первое десятилетие существования Могучей кучки ознакомление с музыкальной литературой служило для всех, не исключая и главы кружка, наглядной школой композиторского мастерства, инструментовки, формы, то во вторую половину деятельности у Балакирева возникают стилистические наблюдения, обобщения историко-музыкального плана.

Как и в былые годы, вокруг Балакирева образовался музыкальный кружок из наиболее одаренных учеников Капеллы, но по силе творческого дарования это были, конечно, не те гиганты, которые создали русскую музыкальную классику. Балакирев стал центром еще одного, так называемого «Веймарского кружка», регулярно собиравшегося в доме академика А. Н. Пыпина на протяжении почти тридцати лет (1876—1904). Здесь Балакирев выступал с целыми концертными программами, которые он сопровождал пояснениями [12]. Среди молодых музыкантов и в кругу благодарных слушателей Балакирев делился мыслями о музыкальном искусстве — прошлом и современном.

Ему принадлежит высказывание об определяющем значении наследия Бетховена для музыкальной культуры последующей эпохи, наблюдение относительно французской оперы, которая развивалась, минуя историче-

скую тему, соображения о принципах монотематизма и трансформации, как основополагающих в творчестве Листа. Эти и многие другие суждения Балакирева запечатлелись в его обширной переписке последних лет [13].

В большой исторической ретроспективе Балакирев верно увидел измельчание кучкистских принципов в творчестве ближайших последователей, группировавшихся теперь вокруг А. К. Глазунова и мецената М. П. Беляева. Он не хотел идти на сближение с ними, перенося чувство горечи и обиды от былых поражений и утраты собственного ведущего положения на тех, кто составлял центр музыкальной жизни Петербурга. Известной компенсацией этой добровольной изоляции от русских музыкальных кругов было для Балакирева общение с видными деятелями зарубежной культуры. Он охотно переписывался с французским композитором, музыковедом и собирателем народных песен Луи Альбером Бурго-Дюкудре, французским музыкальным критиком и переводчиком Мишелем Кальвокоресси, с чешским музыкальным писателем и горячим пропагандистом русской музыки Болеславом Каленским [14].

Переписка позднего Балакирева обширна. И если в письмах к лицам из ближайшего окружения творческие вопросы иной раз растворяются и даже тонут среди повседневных мелочей, то в письмах к Бурго-Дюкудре, Каленскому, Кальвокоресси Балакирев ощущает себя главой русской музыки. Письмам последнего периода мы обязаны интересными сведениями: о первых годах занятий Мусоргского под руководством Балакирева, о фольклорных источниках «Сербской фантазии» Римского-Корсакова и «Чешской увертюры» самого Балакирева и многими другими.

Особую группу в балакиревской эпистолярии составляют его письма к музыкальным критикам — С. К. Буличу, Г. Н. Тимофееву. Балакирев и в поздние годы испытывал потребность воздействовать на направление критики. Он и сам неоднократно выступал в печати по разным, правда, незначительным, поводам [15]. В этом также сказалась связь с традициями Могучей кучки — заявить о своем мнении, отстоять его публично.

Балакирев прожил большую жизнь с блестящими творческими победами и глубокими трагическими поражениями, но в целом это была жизнь подлинного художника-новатора, до конца сохранившего верность избранному направлению.

Творчество Римского-Корсакова шло по восходящей линии до самого конца. Двенадцать из пятнадцати его опер написаны за последние двадцать лет жизни.

Сразу же после того, как была закончена работа над «Князем Игорем», Римский-Корсаков вернулся к оперному сочинению, и сюжет этой первой, созданной после большого перерыва оперы оказался связанным с молодыми временами Могучей кучки.

Дело было так. В день двухлетней годовщины со дня смерти Бородина в его квартире собрались Стасов, Римский-Корсаков с женой, его ближайшие друзья и ученики — Лядов и Глазунов, чтобы «провести время вместе в память дорогого человека, — как писал Римский-Корсаков, — и проиграть различные наброски для «Млады» и другие, не вошедшие в «Князя Игоря», не изданные и не приведенные в какой-либо порядок» [16].

«Млада» — опера, задуманная как совместная работа композиторов Могучей кучки по либретто В. А. Крылова, поэта и драматурга, близкого кружку. В 1871—1872 годах в сочинении принимали участие Бородин, Кюи, Мусоргский и Римский-Корсаков. Однако дальше отдельных набросков дело не пошло.

Под впечатлением исполненной музыки Бородина, написанной для «Млады», у Лядова возникла мысль, что сюжет был бы очень подходящим для Римского-Корсакова. Он высказал это, а Римский-Корсаков сразу и определенно ответил: «Да, хорошо, я тотчас же примусь за эту оперу-балет» [17].

«С той минуты, — вспоминал композитор потом, — я начал помышлять о предложенном сюжете. Мало-помалу стали приходить и музыкальные мысли, и через несколько дней уже было несомненно, что я сочиняю «Младу» [18].

Сюжет оперы заимствован из сказаний о жизни

прибалтийских славян. Фантастические существа, тени умерших, призраки и славянские боги действуют в этом произведении. Музыка оперы прекрасна, но из-за перегруженности подробностями она получилась неровной и нецельной. Пройдя на сцене всего три раза, «Млада» и после не заняла прочного места в репертуаре оперных театров.

Опера эта была как бы вехой на пути творческих исканий композитора. Ее завершение совпало с периодом тяжелых несчастий в семье Римского-Корсакова, и он долгое время — почти четыре года — не сочинял. Пока готовилась постановка «Млады», он еще раз вернулся к своему оперному первенцу — «Псковитянке». Взыскательный художник, Римский-Корсаков подверг пересмотру все свои сочинения первого периода. К 1892 году ни одно из них не осталось в своем первоначальном виде [19]. Подвергалась переделкам и «Псковитянка». Но композитор не был удовлетворен второй редакцией и предвидел, что настоящий, совершенный облик оперы — дело будущего. Работа над третьей редакцией, которая и стала основной для постановок на сцене, продолжалась три года.

Закончив «Псковитянку», Римский-Корсаков лето 1894 года посвятил сочинению новой оперы — «Ночь перед рождеством» по повести Гоголя. Мысль об опере на этот сюжет давно привлекала композитора, однако он вынужден был отказаться, так как в то время та же тема увлекла Чайковского: в 1874 году он написал оперу «Кузнец Вакула» (позже, переделав ее, Чайковский назвал оперу «Черевички»).

Наряду с бесхитростной бытовой фабулой Римский-Корсаков в опере широко развивает фантастическую сторону. Сочинение «Ночи перед рождеством» шло быстро и уверенно.

При постановке «Ночи перед рождеством» на сцене Римскому-Корсакову снова пришлось столкнуться с цензурой, причинившей ему столько неприятностей в связи с «Хованщиной» [20].

«Ночь перед рождеством» открыла собой целую вереницу замечательных опер Римского-Корсакова.

Следующая опера Римского-Корсакова после «Ночи

перед рождеством» — «Садко». Композитора вновь потянуло к новгородской былине, которая тридцать лет назад послужила ему программой для юношеского симфонического произведения. Сначала опера «Садко» была задумана как исключительно сказочная, связанная с путешествием Садко и его пребыванием в подводном царстве. Но Стасов, с которым Римский-Корсаков поделился своим замыслом, никак не мог согласиться с тем, что в опере не будет ни народа новгородского, ни рисующих его массовых хоровых сцен. В письме Римскому-Корсакову он писал: «...я всею душою желал бы, чтоб Вы в будущей великой своей опере (во что я крепко верю!) чудно изобразили не только личность Садки, но вместе с тем дали бы, по возможности, наиполнейшую картину древнего Великого Новгорода, со всем его характером — независимым, сильным, могучим, капризным, свободолюбивым, непреклонным и страстным» [21].

Стасов принял деятельное участие в разработке либретто, по его совету в число действующих лиц была введена жена Садко Любава и создана замечательная четвертая картина со сценой торга, где выступают со своими чудесными песнями торговые гости разных стран — Варяжский, Индийский и Веденецкий [22]. В фантастические картины подводного царства Римский-Корсаков включил музыку своей симфонической картины. Замечателен в опере тонкий и поэтический образ дочери Морского царя царевны Волховы.

Образ Волховы пополнил галерею созданных Римским-Корсаковым женских образов — хрупких, нежных и чистых (панночка в «Майской ночи», Снегурочка).

«Садко» — грандиозная опера-былина, как назвал ее композитор, состоящая из семи монументальных картин.

Отдавая много времени творчеству, Римский-Корсаков не переставал заботиться об операх своих ушедших из жизни товарищей. Потеряв надежду добиться постановки «Хованщины», он приложил все усилия, чтобы вернуть на оперную сцену «Бориса Годунова».

Опера эта, поразившая всех новизной, имела и своих сторонников и своих противников. Римский-Корсаков решил сделать новую редакцию оперы Мусоргского, переделав то, что ему казалось слишком смелым или спорным. Римский-Корсаков и сам не все принимал в Мусоргском, считая, что многое в «Борисе Годунове» обусловлено недостатком систематического образования у его автора. Вместе с тем несомненно, что искусство Мусоргского обладало притягательной силой для Римского-Корсакова. Не соглашаясь, переделывая, он годами находился под обаянием музыкальных образов, созданных другом, его неудержимо влекла гениальная музыка.

Сначала Римский-Корсаков переинструментовал только полонез (это было в пору начального замысла «Млады»). Пять лет спустя он еще раз переоркестровывает полонез и берется за редактирование всей оперы Мусоргского. За это время было завершено сочинение оперы «Садко», и в музыке ее слышны отголоски размышлений над «Борисом Годуновым» [23].

Работа над оперой Мусоргского была закончена в 1896 году. Римский Корсаков сильно сократил ее, исключив рассказ Пимена о царях, рассказ Феодора о курантах, сцену с ним Бориса за чертежом Земли Московской, рассказ Феодора о попугае, сцену Бориса с сыном и с Шуйским, сцену самозванца с Рангони и монолог самозванца. Кроме того, Римский-Корсаков переменил порядок следования картин в последнем действии, где первой картиной стала «Под Кромами», а заключающей всю оперу — «Заседание боярской думы и смерть Бориса». В процессе редактирования претерпели изменения тональные планы Мусоргского, гармонические последовательности, мелодические обороты, протяженность отдельных сцен и номеров.

«Борис Годунов» сочинялся на моих глазах, — писал Римский-Корсаков, заканчивая над ним работу. — Никому, как мне, бывшему в тесных дружеских отношениях с Мусоргским, не могли быть столь хорошо известны намерения автора «Бориса» и самый процесс их выполнения. Высоко ценя талант Мусоргского и его произведения и почитая его память, я решился приняться за обработку «Бориса Годунова» в техническом

отношении и его переинструментовку. Я убежден, что моя обработка, инструментовка отнюдь не изменили своеобразного духа произведения и смелых замыслов его сочинителя и что обработанная мною опера тем не менее всецело принадлежит творчеству Мусоргского, а очищение и упорядочение технической стороны сделает лишь более ясным и доступным для всех ее высокое значение и прекратит всякие нарекания на это произведение. При обработке мною сделаны некоторые сокращения ввиду слишком большой длины оперы, заставлявшей еще при жизни автора сокращать ее при исполнении на сцене в моментах слишком существенных. Настоящее издание не уничтожает собой первого, оригинального издания, и потому произведение Мусоргского продолжает сохраняться в целости в своем первоначальном виде»[24].

Мариинский театр снова отказался принять оперу Мусоргского, и она была поставлена на средства, собранные по подписке Обществом музыкальных собраний. Вслед за этим «Борис Годунов» пошел на сцене частного Мамонтовского оперного театра. В этой постановке участвовал Ф. И. Шаляпин, с колоссальным успехом исполнявший роль царя Бориса.

Относительно того, чья редакция оперы совершеннее — самого Мусоргского или Римского-Корсакова — было немало споров. Начались они еще при жизни Римского-Корсакова, когда опера пошла в театре Мамонтова. «Своею обработкой и оркестровкой «Бориса Годунова», слышанной мною при большом оркестре в первый раз, я остался несказанно доволен, — писал Римский-Корсаков. — Яростные почитатели Мусоргского немного морщились, о чем-то сожалея...»[25]

Римский-Корсаков был убежден, что его редакция «Бориса Годунова» не изменила своеобразного облика и новаторского духа оперы, что он ограничился только исправлением тех несовершенств, которые мешали ее восприятию. Так Римский-Корсаков думал. Но по существу он создал самостоятельное оперное произведение, где музыка Мусоргского стала для него материалом, который он подчинил собственному пониманию задач музыкального театра, собственным эстетическим крите-

риям и системе музыкального мышления. Если основой драматургического развития у Мусоргского был контраст — внутренних состояний, переживания и обстановки или событий и т. д., то для Римского-Корсакова понимание драматургической цельности произведения заключалось в непрерывности развития, без нарушающих основную линию эпизодов, в совершенстве пропорций целого и его частей. Вот почему, к примеру, Мусоргский в процессе работы над оперой углубляет последний монолог Бориса во втором действии, показывая и изнеможение его после трудной беседы с Шуйским, и страшные терзания наедине с совестью, рождающие мучительные галлюцинации, и покорную мольбу о прощении; Римский-Корсаков, выпуская центральную часть, оставляет здесь лишь намек на начало болезненного бреда и заключительную фразу. Мусоргский оттеняет печаль Ксении оживленным рассказом Феодора про куранты и смело вводит эпизод с его повествованием о попугае в напряженнейший для Бориса момент перед приходом Шуйского; Римскому-Корсакову эти сцены представляются тормозящими действие. Различия оперно-эстетических воззрений двух композиторов дают о себе знать едва ли не в каждом такте...[26] Так наряду с «Борисом Годуновым» Мусоргского появился «Борис Годунов» Римского-Корсакова.

История музыкального искусства знает примеры подобного оригинального «соавторства», которое возникает как творческий результат от воздействия на композитора музыки, созданной другим композитором. Так появилась песня Гуно «Ave Maria», где свою мелодию Гуно соединил с первой прелюдией Баха из «Хорошо темперированного клавира»; так под обаянием Паганини родились различные композиции Листа, Шумана, Брамса, Рахманинова; так, наконец, обрели новый облик сонаты Моцарта, к которым присоединил свой голос Григ[27]. Эти и подобные им примеры имеют аналогию в программном творчестве, где музыкальное сочинение создается под воздействием произведения другого искусства. Здесь же источником композиторского вдохновения становится произведение музыкальное. И «Борис Годунов» Римского-Корсакова — творческое явление

именно такого порядка. Потому эта редакция, имеющая столь индивидуальный облик, и вызвала так много разноречивых суждений и споров, которые продолжаются и в наши дни.

Возможность возвращения к редакции Мусоргского предвидел и сам Римский-Корсаков: «...дав новую обработку «Бориса», я не уничтожил первоначального вида, я не закрасил навсегда старые фрески. Если когда-нибудь придут к тому, что оригинал лучше, ценнее моей обработки, то обработку мою бросят и будут давать «Бориса» по оригинальной партитуре» [28].

Сценическая судьба «Бориса Годунова» сложилась так, что долгие годы он шел в редакции Римского-Корсакова. Успех постановок со временем пробудил интерес и ко второй опере Мусоргского. Но «Хованщина» пошла на большой оперной сцене только в 1911 году.

Восстановление опер Мусоргского в их подлинном виде стало делом советской музыкальной культуры. Начатое выступлениями в печати Б. В. Асафьева и изданиями авторитетного музыкального текстолога П. А. Ламма, оно завершилось трудом крупнейшего композитора современности Д. Д. Шостаковича, создавшего новые оркестровые редакции «Бориса Годунова» и «Хованщины» [29].

В каждом следующем своем произведении Римский-Корсаков давал музыкальному искусству нечто новое, но в каждом из них он — непрерывно ищущий и растущий художник — так или иначе был связан с замечательной эпохой зари Могучей кучки. Связи эти были разными. То композитора привлекал сюжет их бывшей общей оперы «Млада», то он возвращался к творчеству Мусоргского, то былина «Садко» вновь воскресала в оперном замысле.

В опере, написанной после «Садко», Римский-Корсаков вспомнил Даргомыжского и его «Каменного гостя». Так же, как и он, Римский-Корсаков выбрал одну из маленьких трагедий Пушкина «Моцарт и Сальери», так же, как и Даргомыжский, он написал речитативную оперу на неизмененный пушкинский текст.

В этой опере глазами зрелого художника Римский-Корсаков проверял — правилен ли путь, указанный Даргомыжским. И он убежденно приходит к выводу, что пение, мелодия, а не подражание разговорной речи — главное в оперной музыке. Следующая опера «Царская невеста» наполнена стихией пения.

Драма, которая в свое время не вызвала отклика в душе Бородина, влекла к себе Римского-Корсакова со всей силой. После фантастических образов «Млады», «Ночи перед рождеством», «Садко» композитору непреодолимо хотелось написать музыкальное повествование о простых и сильных чувствах настоящих живых людей.

«Царская невеста» — вторая после «Снегурочки» любимая опера Римского-Корсакова. Он написал о ней своему уже взрослому сыну:

«Царская невеста» требует настоящего пения и ясной интонации прежде всего; если спеть мелодично, — выйдет и драматично. Я и всегда не любил ни говорка, ни выкриков, ни шепота, а теперь в особенности к этому чувствителен. Отсутствие пения меня решительно оскорбляет, и никакие достоинства игры и создания типа не могут для меня заменить пения. ...В общем своей оперой я ужасно доволен: в ней все вышло, все звучит — и голоса и оркестр; и по сцене все выходит, ни одной длинноты, а интерес возрастает с каждым действием. Думаю, что это наиболее виртуозная и уравновешенная из моих опер» [30].

О сочиненной вслед за «Царской невестой» опере «Сказка о царе Салтане» сам композитор писал: «...в «Салтане» я никогда не поднимался до высоты последней картины «Царской невесты», которая всегда останется наряду с лучшими моими вещами...» [31].

Однако следующая значительная опера оказалась опять сказочной. Это был «Кащей бессмертный». Не только высоким художественным, но и передовым общественным идеалам остался верен всю жизнь Римский-Корсаков. Опера «Кащей бессмертный» писалась в предреволюционные годы. Вольно или невольно, но композитор изобразил мертвенно-застылое царство Кащея, стерегущего Царевну Ненаглядную Красу, так, что

публика видела в этом картину современной России, переживавшей страшную политическую реакцию.

Последней оперой, написанной Римским-Корсаковым до революции, было «Сказание о невидимом граде Китеже». Ей предшествовали две оперы: одна из польской жизни — «Пан воевода», вторая — «Сервилия» — из истории древнего Рима. Прекрасные по музыке, но отрешенные от больших идей современности, они составляют в оперном творчестве Римского-Корсакова «лирическое интермеццо», по меткому определению его сына и биографа. «Сказание о невидимом граде Китеже» — опера из эпохи татарского нашествия на Россию, глубоко патриотическая, как «Иван Сусанин» Глинки и «Князь Игорь» Бородина, прославляющая мужество и стойкость русских людей.

С событиями революции 1905 года Римский-Корсаков соприкоснулся самым близким образом: он был уволен после тридцати с лишним лет работы в консерватории.

Один из вольнослушателей консерватории начал нагло похваляться в среде студентов, что лично участвовал в расправе с рабочей демонстрацией в день кровавого воскресенья. Возмущенные студенты единодушно потребовали его исключения из консерватории. Дирекция заступилась за студента-погромщика. Римский-Корсаков был единственным профессором, который поддержал справедливое требование студентов. Он принимал также участие в студенческих сходках, откровенно высказывая мнение о происходящих событиях.

В знак протеста после увольнения Римского-Корсакова из консерватории ушли его бывшие ученики, а теперь профессора Лядов и Глазунов. Вслед за ними консерваторию покинули еще несколько профессоров.

Газеты были полны статьями, протестующими против позорного факта. Писал Стасов, писали многие. Напечатанный в газетах адрес протеста и сочувствия подписали 131 человек — профессора и педагоги высших учебных заведений. Отовсюду Римский-Корсаков получал письма [32].

В эти дни всеобщего возмущения студенты консерватории решили своими силами поставить оперу «Кащей

бессмертный», а сбор со спектакля отдать в фонд помощи жертвам 9 января. Разучивать оперу помогал сам автор. Глазунов дирижировал оркестром.

Спектакль, шедший в театре В. Ф. Коммиссаржевской, имел огромный успех. По окончании стихийно началось чествование композитора. С речами выступили Стасов, представители общественных организаций, делегаты от рабочих. Вмешалась полиция и прекратила митинг...

Между тем консерватория осталась без ведущих профессоров. Глазунов получил приглашение занять пост директора. Он поставил условием возвращение Римского-Корсакова, восстановление исключенных студентов. Не сразу, но Глазунову удалось добиться исполнения выдвинутых им требований.

Римский-Корсаков вернулся в консерваторию и в союзе со своими друзьями-учениками, а ныне товарищами по работе — А. К. Лядовым и А. К. Глазуновым — продолжал воспитание музыкальной молодежи.

Поражение революции 1905 года не сломило его дух. Он не утратил, как многие представители русской интеллигенции, веру в лучшее будущее, веру в то, что нужно за него бороться. Об этом говорит не только его творчество, об этом свидетельствует еще одно немаловажное обстоятельство. В письмах композитора, в воспоминаниях об этом нет упоминаний. Но пожелтевшие страницы журнала «Былое» сохранили кое-какие интересные подробности.

Не вдаваясь в оценку журнала и деятельность издававших его лиц, следует обратить внимание на сообщение в нем под заголовком: «От Шлиссельбургского комитета».

Еще в конце 1905 года в газете «Наша жизнь» появились статьи, в которых предлагалось увековечить память людей, боровшихся за свободу [33]. Они вызвали отклики, возникла идея создания музея революции, издания истории политических процессов, сборников по истории революционного движения.

В январе 1906 года перестала существовать Шлиссельбургская тюрьма. В первом же номере журнала «Былое» за этот год было напечатано: «Конечно, забыть

Шлиссельбург Россия не может и не должна. Как в фокусе, в нем сосредоточились все ужасы, все муки, все жертвы, какими отмечено русское освободительное движение, начиная с Новикова и декабристов и кончая героями последних дней. Шлиссельбург был местом заточения, пыток и казней лучших, энергичнейших борцов за счастье народа. Могучая угроза в руках самодержавия, в глазах тех, кому дороги честь и свобода родины, он всегда был эмблемой великой душевной красоты, великого гражданского подвига. Это был как бы почетный боевой пост, на котором в ожидании верной гибели бестрепетно стоял авангард революции» [34].

Шлиссельбургский комитет ставил своей задачей сбор средств для помощи освобожденным политическим заключенным, на издание альбома с портретами и биографиями всех узников Шлиссельбурга. Журнал в ряде номеров печатал сообщения о полученных средствах, присланных портретах, объявляя каждый раз состав комитета. В числе вошедших в него лиц были писатели В. Г. Короленко и В. В. Водовозов, артистка В. Ф. Коммиссаржевская, художник И. Е. Репин, а из музыкантов Н. А. Римский-Корсаков [35].

Более обстоятельно связанные с этим подробности неизвестны. Но и это немногое важно как дополнительный штрих для характеристики политических убеждений композитора послереволюционных лет. Впрочем, он ясно их выразил в творчестве. Последняя опера Римского-Корсакова по сказке Пушкина «Золотой петушок» — злая политическая сатира, представляющая царскую Россию в картине тупого Додонова царства.

Композитору не суждено было увидеть на сцене свою последнюю оперу. Он умер 8 июня 1908 года, на полтора года пережив В. В. Стасова.

Музыка композиторов Могучей кучки принадлежит к лучшим достижениям мирового музыкального искусства. Опираясь на наследие первого классика русской музыки Глинки, Мусоргский, Бородин и Римский-Корсаков воплотили в своем оперном творчестве идеи патриотизма, воспели великие силы народа, создали замеча-

тельные образы русских женщин; развивая достижения Глинки в области симфонического творчества, в программных и непрограммных сочинениях для оркестра, Балакирев, Римский-Корсаков и Бородин внесли огромный вклад в мировую сокровищницу симфонической музыки. Романсы Мусоргского, Кюи, Балакирева, Бородина и Римского-Корсакова, широко вошедшие в концертный репертуар, подкупают глубокой выразительностью и совершенством вокального письма.

Глинка оставил пример бережного и любовного отношения к народному творчеству, и композиторы Могучей кучки создавали свою музыку на основе чудесных народно-песенных мелодий, бесконечно обогащая ее этим. Они проявляли огромный интерес и уважение не только к русскому музыкальному творчеству. В их произведениях представлены темы украинские и польские, английские и индийские, чешские и сербские, татарские, персидские, испанские и многие другие.

Творчество композиторов Могучей кучки является высочайшим образцом музыкального искусства; вместе с тем оно доступно, дорого и понятно самым широким кругам слушателей как подготовленных в музыкальном отношении, так и не имеющих подготовки. В этом его огромная, непреходящая ценность.

Музыка, созданная замечательным творческим коллективом, дорога нам тем, что она показывает высокий пример служения своим искусством народу, подлинной творческой дружбы, героического художественного труда, пример, на котором должны учиться музыканты наших дней и будущих поколений.

ИСТОЧНИКИ
ПРИМЕЧАНИЯ
ДОПОЛНЕНИЯ

К главе первой

[1] См.: В. В. Стасов. Модест Петрович Мусоргский. Биографический очерк. Сборник «Избранные статьи о М. П. Мусоргском», под редакцией А. С. Оголевца. Музгиз, М., 1952, стр. 42.

[2] См.: Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни. Музгиз, М., 1955, стр. 12.

[3] Народные песни пела мать композитора С. В. Римская-Корсакова. Он запомнил русские песни «Ой, пала, припала молодая пороша», «Заплетися, плетень», «Звонили звоны», а также польские песни «Дали буг же повем маме» и «Дзевка, возьми мое сердце». Пел также и дядя П. П. Римский-Корсаков; в его исполнении запомнились «Не сон мою головушку клонит», «Во поле береза стояла», «Шарлатарла из партарлы», «Заинька, попляши». Все эти песни Римский-Корсаков развил в своих произведениях; они вошли также в его сборник «Сто русских народных песен».

[4] Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 10.

[5] Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности. Избранные философские сочинения в трех томах, т. I. Госполитиздат, 1950, стр. 152.

[6] Из адреса от русских музыкантов, прочитанного Н. А. Римским-Корсаковым на чествовании В. В. Стасова 2 января 1894 года. Цит. по сборнику: «Незабвенному Владимиру Васильевичу Стасову». СПб., 1908, стр. 150.

[7] И. Репин. Далекое близкое. Изд. 5-е. АХ СССР, М., 1960, стр. 156.

[8] Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности, стр. 157.

[9] М. Горький. О родине. М., 1945, стр. 47.

[10] См.: А. Н. Серов. Первый и второй концерты дирекции императорских театров. Критические статьи, т. III. СПб., 1895, стр. 1264.

[11] См.: Л. И. Шестакова. Из моих вечеров. Сборник «Глинка в воспоминаниях современников». Музгиз, М., 1955, стр. 291.

[12] А. Д. Улыбышев был автором первого в европейском музыкознании исследования о Моцарте и большой работы о Бетховене; обе книги написаны и впервые изданы на французском языке (см.: «Nouvelle biographie de Mozart...», t. I—III, Moscou, 1843 и «Beethoven et ses critiques et ses glossateurs», Leipzig, 1857). Кроме того, он неплохо играл на скрипке.

[13] А. Д. Улыбышев писал о Балакиреве в открытом письме Ростиславу («Северная пчела» № 290 за 1854 год): «Не спрашивайте, как и где он, не бывавши ни в Москве, ни в Петербурге, выучился музыке. Заезжие пианисты, которые давали здесь концерты, были его учителями, сами того не зная. Всматривался, прислушивался и узнавал — с девятого года он играл уже замечательным образом. Теперь он играет как виртуоз, и этим не ограничиваются удивительные его музыкальные способности. Во-первых, ему стоит прослушать один раз большую пьесу, исполненную оркестром, чтобы передать ее без нот, во всей точности, на фортепиано. Во-вторых, читает он à livre ouvert [с листа; — *фр.*] всякую музыку и, аккомпанируя пению, переводит тотчас (transpose) арию или дуэт в другой тон, какой угодно. Когда я просил его разыграть симфонии Бетховена в фортепианном сокращении (réduction), он казался недоволен работою перелагателей (arrangeurs), не исключая самого Гуммеля, и потребовал партитур, из которых и извлек все нужное для исполнения, разбирая в одно время двадцать пятилинейных строк истинно по-профессорски! ...Наконец, Балакирев обладает решительным талантом как сочинитель...» (Цит. по статье: С. М. Ляпунов, А. С. Ляпунова. Молодые годы Балакирева. Сборник «М. А. Балакирев. Воспоминания и письма». Музгиз, Л., 1962, стр. 22—23).

[14] П. Д. Боборыкин. За полвека (Мои воспоминания). Изд. «Земля и фабрика», М.—Л., 1929, стр. 64.

[15] Под руководством Глинки Балакирев работал над инструментальным октетом, от него же получил две испанские темы (подробнее о творческом общении двух композиторов см.: А. Ляпунова. Глинка и Балакирев. «Советская музыка», 1953, № 2, стр. 75—81).

[16] Впервые после приезда в Петербург Балакирев выступил как пианист с исполнением своих произведений в Кронштадте 22 декабря 1855 года в концерте виолончелиста К. Шуберта и скрипача К. А. Кламрота (программу концерта см. в статье: С. М. Ляпунов, А. С. Ляпунова. Молодые годы Балакирева. Сборник «М. А. Балакирев. Воспоминания и письма», стр. 48). В Петербурге Балакирев играл 12 февраля 1856 года в университетском концерте, показав слушателям свой фортепианный концерт fis-moll. «В этом его сочинении уже теперь очень явственно выступает славянский характер и служит залогом большой оригинальности», — писал А. Н. Серов, представляя публике концертанта в предварительной заметке («Музыкальный и теат-

ральный вестник», 1856, № 6). После концерта появились отзывы Серова (см. его «Критические статьи», т. I. СПб., 1892, стр. 455), рецензента «С.-Петербургских ведомостей» (см. газету № 41 за 1856 год). В следующем месяце 22 марта того же года Балакирев дает сольный авторский концерт, в котором исполняет первую часть своего октета, ноктюрн, скерцо и фантазию на темы из оперы «Иван Сусанин» (см. сборник «Музыкальная старина». Сборник статей и материалов для истории музыки в России, вып. II, 1903, стр. 176), а 14 апреля он вместе с А. С. Даргомыжским выступает в качестве аккомпаниатора певиц Л. И. Беленицыной и М. В. Шиловской, виолончелиста В. А. Кологривова и др. (см. С. М. Ляпунов, А. С. Ляпунова. Молодые годы Балакирева. В сборнике «М. А. Балакирев. Воспоминания и письма», стр. 52).

[17] Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 20.

К главе второй

[1] Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 24.

[2] П. Д. Боборыкин. За полвека (Мои воспоминания), стр. 231—232.

[3] Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 17.

[4] См. письмо А. П. Бородина к А. К. Клейнеке от 25/13 ноября 1859 года. «Письма А. П. Бородина», вып. I. Музсектор ГИЗа, М., 1927, стр. 35.

[5] Научной деятельности А. П. Бородина посвящена книга: Н. А. Фигуровский и Ю. И. Соловьев. Александр Порфирьевич Бородин. АН СССР, М.—Л., 1950, список опубликованных исследований Бородина по химии — на стр. 172—178.

[6] Цит. по книге: [В. В. Стасов.] Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи. Изд. А. С. Суворина, СПб., 1889, стр. 6 и 9—10.

[7] См. там же, стр. 18.

[8] Среди ранних произведений А. П. Бородина — струнное трио на тему песни «Чем тебя я огорчила», песни в духе народных для голоса с сопровождением фортепиано и виолончели — «Разлюбила красна девица», «Слушайте, подруженьки, песенку мою» (см.: А. П. Бородин. Романсы и песни под редакцией П. А. Ламма. Музгиз. М., 1947).

[9] Цит. по книге: В. В. Стасов. Модест Петрович Мусоргский. Биографический очерк. Сборник «Избранные статьи о Мусоргском», стр. 34—35.

[10] См. там же, стр. 43—45.

[11] См. там же, стр. 68.

[12] Песня «Про татарский полон» («Как за речкою да за Дарьею») записана Балакиревым в трех вариантах от писателя-этнографа и собирателя русских народных песен П. И. Якушкина. Свои записи Балакирев передал Римскому-Корсакову, а тот

позднее включил их в свой сборник «Сто русских народных песен». Andante первой симфонии написано на тему песни, вошедшей в сборник под № 10.

[13] Письмо М. А. Балакирева Н. А. Римскому-Корсакову от 1 мая 1863 года; Н. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка. Полное собрание сочинений, т. V. Музгиз, М., 1963, стр. 55.

[14] Письмо Ц. А. Кюи Н. А. Римскому-Корсакову от 5 мая 1863 года. Ц. А. Кюи. Избранные письма, под редакцией М. О. Янковского. Музгиз, Л., 1955, стр. 57—58.

[15] Письмо Н. А. Римского-Корсакова Ц. А. Кюи от 22—25 мая 1863 года; Н. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка. Полное собрание сочинений, т. V, стр. 249.

[16] Письмо Н. А. Римского-Корсакова М. А. Балакиреву от 7 ноября 1862 года. Там же, стр. 25.

[17] Письмо М. А. Балакирева Н. А. Римскому-Корсакову от 14 ноября 1862 года. Там же, стр. 30.

[18] Письмо Н. А. Римского-Корсакова М. А. Балакиреву от 14/26 декабря 1862 года. Там же, стр. 34.

[19] Письма Н. А. Римского-Корсакова М. А. Балакиреву от 20 января и 25 апреля 1863 года. Там же, стр. 40 и 53—54.

[20] «М. П. Мусоргский. Письма и документы». Музгиз, М., 1932, стр. 64.

[21] В. В. Стасов. Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы. СПб., 1887, стр. 9.

[22] Цит. по брошюре: В. В. Стасов. Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы, стр. 6.

[23] Там же, стр. 6.

[24] Там же, стр. 6.

[25] За три года существования Русского музыкального общества до организации Бесплатной музыкальной школы в его концертах исполнялись произведения классической музыки — оратории Генделя, симфонии Гайдна и Моцарта, все девять симфоний, увертюры, фортепианные концерты Бетховена; наиболее широко было представлено творчество Мендельсона; современная западная музыка (Берлиоза, Листа, Вагнера) звучала эпизодически, гораздо большее место принадлежало второстепенным композиторам — Спонтини, Мегюлю, Керубини, Шпору, Росси, Лотти, Роде, Гульельми, Мошелесу и др. Из русской музыки систематически исполнялись оперные увертюры и симфонические произведения Глинки, эпизодически включались в программы сочинения Даргомыжского, Афанасьева, Виельгорского, Верстовского; из балакиревского кружка только Кюи и Мусоргский услышали свои вещи в концертах Общества (Симфоническое скерцо B-dur Мусоргского, скерцо Кюи и его музыка из «Кавказского пленника»). Программы симфонических концертов см. в книге: Ник. Финдейзен. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения имп. Русского музыкального общества. СПб., 1909, Приложения, стр. 1—4.

[26] В. В. Стасов. Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы, стр. 6.

[27] Письмо М. А. Балакирева А. П. Арсеньеву от 28 марта 1862 года. «Русская музыкальная газета», 1910, № 41, стр. 869.

[28] Программы Бесплатной музыкальной школы опубликованы В. В. Стасовым в качестве приложения к его брошюре «Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы», стр. 27—47.

[29] М. П. Мусоргский. [Автобиографическая записка]. Сборник «М. П. Мусоргский. Письма и документы», стр. 421.

[30] Письмо Н. А. Римского-Корсакова С. В. Римской-Корсаковой от 5 марта 1863 года. Цит. по книге: А. Н. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество Н. А. Римского-Корсакова, вып. I. Музгиз, М., 1933, стр. 76.

[31] Письмо М. А. Балакирева В. В. Стасову от 3 июня 1863 года. М. А. Балакирев и В. В. Стасов. Переписка. Музгиз, М., 1935, стр. 192.

[32] Письмо М. А. Балакирева Ц. А. Кюи от 31 августа 1863 года; Ц. А. Кюи. Избранные письма, стр. 491.

[33] Письмо Ц. А. Кюи Н. А. Римскому-Корсакову от 27 декабря 1863 года; там же, стр. 61. Сделанные Балакиревым записи кавказской народной музыки опубликованы Б. М. Добровольским. См. сборник «М. А. Балакирев. Воспоминания и письма», стр. 432—453.

[34] Письмо М. А. Балакирева Н. А. Римскому-Корсакову от 14 декабря 1863 года; Н. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка. Полное собрание сочинений, т. V, стр. 75.

[35] Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 38—39.

[36] Письмо М. П. Мусоргского В. В. Никольскому от 28 июня 1870 года. Сборник «М. П. Мусоргский. Письма и документы», стр. 168.

[37] В увертюре Балакирева использованы русские песни «Как не белая береза», «Во поле березонька стояла» и «Я вечор млада». Римский-Корсаков взял в качестве тем песни «Слава», «У ворот, ворот» и «На Иванушке чапан».

[38] Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 44.

[39] В балакиревской «Увертюре на чешские темы» использованы песни из сборника «Svatba národa česko-slovanshého» («Свадьба народа чешско-славянского»), составленного М. Кульдой: «Там за гумны гуси щебетайте», «За нашими гумны два дубы» и «Повесте нам они» (см. письмо М. А. Балакирева к Б. Каленскому от 5/18 июня 1902 года. «Из истории русско-чешских музыкальных связей», вып. 1, сост. И. Ф. Бэлза. Музгиз, М., 1955, стр. 35). Темы «Фантазии на сербские темы» Римского-Корсакова заимствованы из сборника, также привезенного из пражской поездки Балакиревым; вот его название: «Сербске народие песме скупно и у ноте запеванѣ и клавир написао Корнилие Станковиѣ у Бегу. 1862. Vienne, chez Gustave Albrecht éditeur» (приводится по письму М. А. Балакирева к Г. Н. Тимофееву от 26 октября 1908 года. Сборник «М. А. Балакирев. Воспоминания и письма», стр. 288). О тематическом материале

предполагавшейся симфонической поэмы Мусоргского «Подибрад Чешский» можно составить представление лишь по наброскам композитора в его письме к Н. А. Римскому-Корсакову от 15 июля 1867 года (см. «М. П. Мусоргский. Письма и документы», стр. 128—129).

40 В. В. Стасов. Славянский концерт г. Балакирева. Собрание сочинений, т. III. СПб., 1894, стр. 219.

41 Приписка В. В. Стасова на письме к нему М. А. Балакирева от 22 мая 1858 года. «Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым», стр. 14.

42 Переписка П. И. Чайковского с композиторами Могучей кучки и В. В. Стасовым опубликована; см.: «Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским», с предисловием и примечаниями С. М. Ляпунова (Ю.-Г. Циммерман, СПб., 1912), переиздана в дополненном новыми письмами виде с предисловием и комментариями А. А. Орловой в сборнике «М. А. Балакирев. Воспоминания и письма» (Музгиз, Л., 1962, стр. 115—203); Переписка П. И. Чайковского и В. В. Стасова с предисловием и примечаниями Вл. Каренина. «Русская мысль», 1909, кн. 3; переписка Чайковского с Римским-Корсаковым частично напечатана в журнале «Советская музыка» (1945, сборник статей 3); письма Чайковского к Римскому-Корсакову напечатаны также в академическом издании писем Чайковского. П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка.

43 Л. И. Шестакова. Мои вечера. Отдельный оттиск из «Ежегодника императорских театров», сезона 1893/94 г., стр. 4.

44 А. С. Даргомыжский. Эпиграф к опере «Каменный гость».

45 Письмо М. П. Мусоргского к Л. И. Шестаковой от 30 июля 1868 года. Сборник «М. П. Мусоргский. Письма и документы», стр. 142.

46 В. В. Стасов. Модест Петрович Мусоргский. Биографический очерк. Сборник «Избранные статьи о Мусоргском», стр. 74—75.

47 Там же, стр. 73.

48 Там же, стр. 71—72.

49 Письмо Н. А. Римского-Корсакова М. П. Мусоргскому от 10 июля 1867 года. Н. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка. Полное собрание сочинений, т. V, стр. 292.

50 Письмо М. П. Мусоргского Н. А. Римскому-Корсакову от 15 июля 1867 года. Сборник «М. П. Мусоргский. Письма и документы», стр. 129.

51 Письмо Н. А. Римского-Корсакова М. П. Мусоргскому от 8 октября 1867 года; Н. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка. Полное собрание сочинений т. V, стр. 302—303.

52 Письмо М. П. Мусоргского Н. А. Римскому-Корсакову в конце сентября — начале октября 1867 года; сборник «М. П. Мусоргский. Письма и документы», стр. 135.

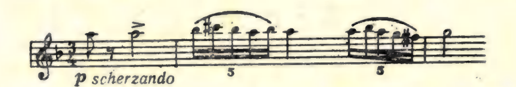
[53] Написанная М. П. Мусоргским программа была опубликована при издании партитуры «Ночи на Лысой горе» под редакцией Н. А. Римского-Корсакова (изд. В. Бесселя, 1886).

[54] Письмо М. П. Мусоргского В. В. Никольскому от 12 июля 1867 года. Сборник «М. П. Мусоргский. Письма и документы», стр. 125.

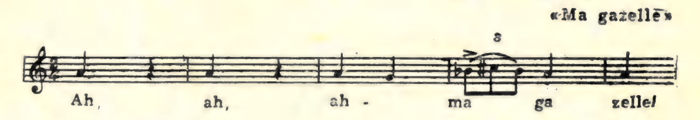
[55] См.: «Album de douze chansons Arabes, Mauresques et Kabyles, paroles française transcrites pour chant et piano par F-co Salvador-Daniel». Paris. Richault et C-ie [Альбом двенадцати арабских, мавританских и кабильских песен, переложенных с французским текстом для голоса и фортепиано Франсиско Сальвадор-Даниелем». Париж, изд. Ришо и К°].

Важно отметить, что сборник составлялся на основе непосредственных слуховых впечатлений во время пребывания составителя в Алжире. Испанец по происхождению, Франсиско Сальвадор-Даниель родился и жил в Париже, там же получил музыкальное образование. В 1853 году он отправился в Алжир, где провел двенадцать лет; здесь он изучил арабский язык, вел энергичную деятельность педагога и музыкального фольклориста. Он посетил Тунис, Марокко, Мальту, где записывал народную музыку, специально отправился в Испанию, чтобы изучить там остатки арабской цивилизации. Им собрано около четырехсот различных образцов народного творчества, написаны ценные исследования и созданы музыкальные произведения на основе арабского фольклора (подробнее о Сальвадоре-Даниеле см. статью: Генри Дж. Фармер. Франческо Сальвадор-Даниель, музыкальный комиссар Парижской коммуны. «Советская музыка», 1933, № 2).

В сборник, который находился в руках Римского-Корсакова, вошли арабские, алжирские, тунисские, кабильские песни, песня испанских мавров и мальтийская. Он заимствовал из него несколько мелодий для «Антара». Вот тема пери Гюль-Назар:



Композитор придал ей более сложный, орнаментально украшенный облик по сравнению с бесхитростно-наивным оригиналом — алжирской песней «Моя газель» (в сборнике — № 4):



В первую часть «Антара» Римский-Корсаков ввел еще одну алжирскую песню «Ямина». Ямина — имя юной красавицы, к которой обращены восторженные признания певца (в сборнике — № 11):



При первом проведении в «Антаре» эта тема поручена флейте:



Для побочной партии третьей части композитор взял алжирскую песню «Chebbou-chebban»:



В «Антаре» Римский-Корсаков видоизменил тему ритмически, изложив ее в четырехдольном размере, ярче подчеркивающем повороты мелодии:



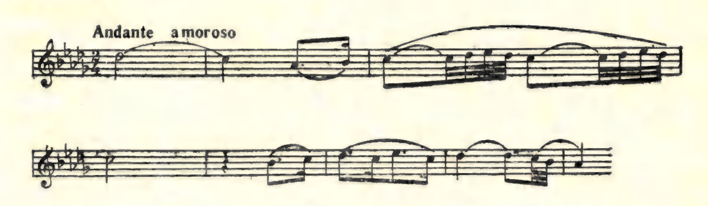
[56] См.: «Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens par Alexandre Cristianovitsch» [«Исторический очерк арабской музыки с древних времен Александра Христиановича»], Cologne, 1863.

Автор книги, с которым связана интересная страница в истории русского музыкального ориентализма, Александр Филиппович Христианович, остался совершенно не освещенной фигурой в музыкознании. Более того, в литературе, как правило, исследование об арабской музыке приписывается его старшему брату — Николаю Филипповичу Христиановичу. Впервые в советской литературе имя А. Ф. Христиановича назвал М. С. Пекелис (см. написанную им главу XIX «А. П. Бородин» в «Истории русской музыки», том II. Музгиз, М.—Л., 1940, стр. 263). Поскольку книга А. Ф. Христиановича была издана на французском языке, во «Всеобщем каталоге французской книжной торговли» о нем дана следующая краткая справка: «Христианович (Александр), русский офицер в отставке, родился в Калуге (Россия) в 1835 году. Автор опубликовал это произведение с материалами, которые он собрал в 1861 году во время своего пребывания в Алжире» (см.: O. Lorenze. Catalogue générale de la librairie française). А. Ф. Христианович имел музыкальную подготовку — сам сочинял и был великолепным пианистом.

Вот как представлена в книге А. Ф. Христиановича мелодия, послужившая прототипом темы четвертой части «Антара»:

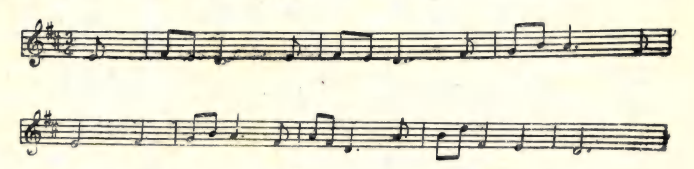


В финале «Антара» она подверглась мелодико-ритмическим усложнениям:
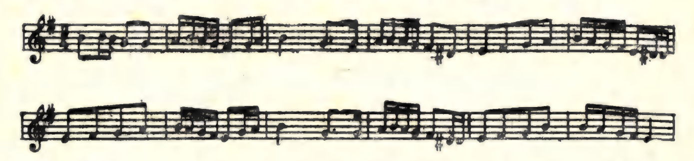


Попутно отметим, что к материалам А. Ф. Христиановича позднее обращался и Бородин. Для написанного в 1881 году романса «Арабская мелодия» он полностью заимствовал не только мелодию (см. стр. XIX «Исторического очерка...»), но и текст, поэтический перевод которого с французского языка выполнил сам.

[57] Вот ответ из письма В. В. Стасова М. А. Балакиреву от 19 июля 1858 года о разысканиях для «Короля Лира». «Кстати, о «Лире», вот Вам еще английская древнейшая песнь, на музыку которой в Глостер-шире английские мужики и до сих пор поют какую-то балладу о нашествии англо-норманнов на Англию, на таком древнем английском языке, которого теперь почти уже вовсе и разбирать не могут:



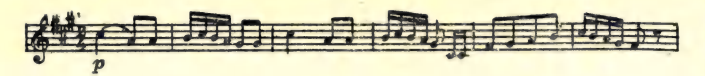
Не правда ли, хорошо?

А вот Вам еще песня шута к пьесе Шекспира «Как вам угодно». Музыка та самая, которая употреблялась для этого на английском театре при жизни самого Шекспира:



(«Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым», стр. 20).

Вторую песню Балакирев взял как тему шута в свою музыку к «Королю Лиру»:



[58] Музыкальных материалов оперного замысла Балакирева почти не сохранилось. Короткий двухтактный отрывок «служба огнепоклонников на персидскую тему» приводит Римский-Корсаков (см. «Летопись моей музыкальной жизни», стр. 40); развернутый фрагмент-запись грузинской народной застольной песни «Мухамбази», которую Балакирев предполагал использовать в «Жар-птице», опубликован в виде факсимиле в сборнике «М. А. Балакирев. Исследования и статьи», стр. 385—387).

[59] Н. А. Римский-Корсаков. «Вильям Ратклиф». Опера в трех действиях г. Кюи. Литературные произведения и переписка. Полное собрание сочинений, т. II. Музгиз, М., 1963, стр. 28.

[60] В своей рецензии на оперу Кюи Римский-Корсаков справедливо отмечал: «Принадлежа к слабейшим сочинениям Гейне, «Ратклиф», конечно, не выдерживает строгой критики как произведение литературное, но в то же время он представляет для оперного композитора много хорошего материала и самых заманчивых сцен, хотя и далеко не легких для выполнения» (там же, стр. 20).

[61] Перу Ц. А. Кюи принадлежит более восьмисот статей о музыке (см. сборник: Ц. А. Кюи. Избранные статьи со вступительной статьей, комментариями И. Л. Гусина, под ред. Ю. А. Кремлева. Музгиз, Л., 1952; на стр. 624—660 приведен полный библиографический указатель статей Кюи).

[62] Цит. по книге: [В. В. Стасов.] Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи, стр. 26.

[63] Первоначально в качестве основных тем финала первой симфонии Балакирева предполагались песни «Шарлатарла из партарлы» и «Просо». Впоследствии песня «Просо» не вошла в симфонию.

[64] Программы обеих задуманных симфоний — «Мцыри» и «Русь» см. в статье: Э. Фрид. Симфоническое творчество. Сборник «М. А. Балакирев. Исследования и статьи». Музгиз, Л., 1961, стр. 156 и 131.

[65] Цит. по книге: [В. В. Стасов.] Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи, стр. 35.

[66] См.: Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 61.

[67] Цит. по книге: [В. В. Стасов] Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи, стр. 35.

К главе третьей

[1] Письмо А. П. Бородина В. В. Стасову от 20 апреля 1869 года. «Письма А. П. Бородина», вып. I, стр. 142.

[2] Письмо А. П. Бородина Е. С. Бородиной от 4 марта 1870 года. Там же, стр. 200—201.

[3] Распределение музыкального материала в первой редакции «Псковитянки» отличается от ныне идущей на оперных сценах третьей редакции.

[4] Письмо М. П. Мусоргского Л. И. Шестаковой от 30 июля 1868 года. Сборник «М. П. Мусоргский. Письма и документы», стр. 142.

[5] В первой авторской редакции «Бориса Годунова», состоявшей из четырех частей (часть соответствовала действию) и семи картин (по две картины в первой, второй и четвертой частях и одна картина в третьей части), материал располагался следующим образом: «Зов Бориса на царство», «Венчание Бориса», «В келье Чудова монастыря», «Корчма», «Царский терем в Кремле», «Площадь перед собором Василия Блаженного» и «Смерть Бориса».

[6] Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 69.

[7] Там же, стр. 70—71.

[8] Там же, стр. 72.

[9] Письмо А. П. Бородина Е. С. Бородиной от 26 сентября 1871 года. «Письма А. П. Бородина», вып. I, стр. 297.

[10] Письмо А. П. Бородина Е. С. Бородиной от 24—25 октября 1871 года. Там же, стр. 313.

[11] Письмо В. В. Стасова А. М. Керзину от 20 апреля 1905 года. Цит. по книге: «М. П. Мусоргский. Письма и документы», стр. 212.

[12] Цит. по книге: Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 254.

[13] Во второй редакции «Бориса Годунова» девять картин: по две в прологе, первом, третьем и четвертом действиях и одна — во втором; первая картина — «Двор Новодевичьего монастыря под Москвой», вторая — «Площадь в Кремле московском (венчание на царство)», третья — «Сцена в келье Чудова монастыря», четвертая — «Корчма на литовской границе», пятая — «Царский терем в московском Кремле (Борис с детьми)», шестая — «Уборная Марины Мнишек в Сандомире», седьмая — «Замок Мнишек в Сандомире (сцена у фонтана)», восьмая — «Грановитая палата в московском Кремле (смерть Бориса)», девятая — «Лесная прогалина под Кромами».

Мусоргский исключил из второй редакции картину у собора Василия Блаженного, но вместе с тем ввел много новой музыки в картины, написанные ранее. Для второй картины композитор сочинил песню хозяйки корчмы и, по существу, заново написал второе действие. В нем расширены и изменены плач Ксении, сцена Бориса с Шуйским, оба его ариозо («Достиг я высшей власти» и «О, совесть лютая»), введены новые сцены — рассказ Феодора про куранты, шуточная песенка мамки «Как комар дрова рубил», игра в хлест с песенкой Феодора «Ту-ру, ту-ру, петушок», и его рассказ о попугае.

[14] Вот как писал об этом событии В. В. Стасов: «Однажды,

не помню хорошенько месяца и числа, но, я думаю, скорее в апреле или марте 1872 года, позвал я однажды в гости к себе Костомарова послушать отрывки из оперы «Борис Годунов», которые должен был исполнять у меня сам автор Мусоргский. И Мусоргскому, и мне очень хотелось послушать, как найдет столько уважаемый нами Костомаров содержание и либретто новой оперы, а может быть, и музыку. Но Костомаров пришел не один, а привез с собою тоже и Ге» (В. В. Стасов. Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка. М., 1904, стр. 243).

[15] Вторая картина пролога из «Бориса Годунова» исполнялась в концерте Русского музыкального общества 5 февраля 1872 года под управлением Э. Ф. Направника при участии певца И. А. Мельникова (см.: Ник. Финдейзен. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения имп. Русского музыкального общества. Приложения, стр. 12); Полонез был исполнен в концерте Бесплатной музыкальной школы 3 апреля 1872 года под управлением М. А. Балакирева (см.: В. В. Стасов. Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы. СПб., 1887, стр. 38).

[16] Н. И. Костомаров знал Н. Н. Ге с детских лет: он преподавал историю в киевской гимназии, где обучался будущий художник; дружба между учителем и учеником сохранилась на всю жизнь. В период, о котором идет речь, Ге писал портрет Костомарова (находится в Государственной Третьяковской галерее), потому они особенно часто встречались (см.: В. В. Стасов. Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка, стр. 28, 29, 228).

[17] См. там же, стр. 243.

[18] В. В. Стасов. Модест Петрович Мусоргский. Биографический очерк. Сборник «Избранные статьи о Мусоргском», стр. 100.

[19] Воспоминания об исполнении колокольного звона из «Бориса Годунова» сохранили слышавшие Мусоргского современники. «Я помню, как автор играл его на рояли, и это было отлично: звукоподражательность колоколам большим и малым получалась полная», — писал С. Н. Кругликов («Мусоргский и его «Борис Годунов», «Артист», кн. 5, 1890, стр. 122—123); про «колокольный звон, так прекрасно выходивший под пальцами Мусоргского», писал и Н. А. Римский-Корсаков («Летопись моей музыкальной жизни», стр. 188).

[20] В. В. Стасов. Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка, стр. 244. Впервые в музыковедческую литературу этот материал введен Т. Н. Ливановой (см. ее книгу «Стасов и русская классическая опера», Музгиз, М., 1957, стр. 11—12).

[21] См. там же, стр. 244.

[22] Сцена у Василия Блаженного впервые поставлена в 1927 году в редакции М. М. Ипполитова-Иванова на сцене Большого театра.

[23] Цит. по книге: «М. П. Мусоргский. Письма и документы», стр. 293.

[24] Это высказывание историка В. В. Стасов неоднократно приводил в печати: «Костомаров остался необыкновенно доволен «Борисом», даже и музыкой, столько новой и непривычной, а про либретто, характеры, личности и сцены много раз повторял нам с восхищением: «Да, вот это настоящая русская история» (это самое он потом много раз повторял и нам и другим)» (В. В. Стасов. Николай Николаевич Ге, его жизнь, произведения и переписка, стр. 243); «Недаром историк Костомаров, так долго изучавший смутную эпоху русского народа, увидав и услыхав на сцене «Бориса Годунова» Мусоргского, в восхищении говорил автору: «Да, вот это — так страница истории!» (В. В. Стасов. Модест Петрович Мусоргский. Биографический очерк. Сборник «Избранные статьи о Мусоргском», стр. 100—101); «...историк Костомаров, так талантливо и пристально изучавший смутную эпоху междуцарствия, в восхищении говорил, увидав «Бориса» Мусоргского на сцене: «Да, вот эта опера — так настоящая страница истории!» (В. В. Стасов. Памяти Мусоргского. Там же, стр. 200—201).

[25] В. В. Стасов. Модест Петрович Мусоргский. Биографический очерк. Сборник «Избранные статьи о Мусоргском», стр. 102—103.

[26] См.: Ник. Финдейзен. Очерк деятельности С.-Петербургского отделения имп. Русского музыкального общества. Приложения, стр. 8—10.

[27] П. И. Чайковский. Голос из московского музыкального мира. Музыкально-критические статьи. Музгиз, М., 1953, стр. 29.

[28] См.: В. В. Стасов. Заметка на статью П. И. Чайковского. Собрание сочинений, т. III. СПб., 1894, стр. 430—433.

[29] О покупке рояля см. письмо Балакирева от 28 февраля 1858 года. «Письма к отцу». Публикация А. П. Зориной. Сборник «М. А. Балакирев. Воспоминания и письма», стр. 76. Второй рояль, прежде принадлежавший Глинке, был позднее предоставлен в распоряжение Балакирева Л. И. Шестаковой.

Напечатанные письма М. А. Балакирева к отцу (стр. 73—90 цит. сборника), наряду с многими неопубликованными (фонд М. А. Балакирева, № 41, в Отделе рукописей Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина), содержат свидетельства постоянной материальной поддержки, которую оказывал семье композитор, сам очень сильно нуждавшийся.

[30] Владимир Михайлович Жемчужников (1830—1884), публицист и поэт-сатирик, один из соавторов (совместно с двумя братьями и А. К. Толстым) литературного содружества «Козьмы Пруткова». Вместе с Балакиревым у Жемчужникова бывали Мусоргский, Бородин, Канилле, Гартман.

[31] Письма М. А. Балакирева от 18—19 августа 1866 года и от 30 июля 1867 года. «Письма к В. М. Жемчужникову». Публикация А. С. Ляпуновой. Сборник «М. А. Балакирев. Воспоминания и письма», стр. 97 и 100.

[32] П. И. Чайковский посвятил свою симфоническую поэму «Фатум» Балакиреву, под управлением которого состоялось пер-

вое исполнение этой вещи в Петербурге в концерте Русского музыкального общества 17 марта 1869 года. В одном из писем Балакирев дал разбор «Фатума» (см. об этом письма Чайковского к Балакиреву от февраля, 13 марта и 3 мая 1869 года и письма Балакирева к Чайковскому от 11, 18—19 и 31 марта и 8 мая 1869 года. «Переписка с П. И. Чайковским». Публикация А. А. Орловой. Сборник «М. А. Балакирев. Воспоминания и письма», стр. 125—133). Увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта» посвящены письма Чайковского от 2, 28 октября, 18 декабря 1869 года, 25 сентября 1870 года, 15 и 29 мая 1871 года. Балакирева — от 4 октября, 1/13 декабря 1869 года, 16 марта, 19 октября 1870 года, 22 января, 19 мая, 29 сентября 1871 года (см. там же). П. И. Чайковский очень хотел, чтобы первым исполнением «Ромео и Джульетты» в Петербурге дирижировал Балакирев.

[33] Письма М. А. Балакирева к В. М. Жемчужникову от 14 февраля и 23 декабря 1870 года, февраля — марта, 15 сентября 1872 года, апреля 1873 года. Сборник «М. А. Балакирев. Воспоминания и письма», стр. 101, 102, 106, 107.

[34] Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 65.

[35] Там же, стр. 18.

[36] Письмо В. В. Стасова Н. А. Римскому-Корсакову от 17 апреля 1871 года. Н. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка. Полное собрание сочинений, т. V, стр. 341.

[37] «Сегодня начались занятия мои в Магазинной конторе Варшавской железной дороги. Благослови, боже!!!» — отметил 6 июня 1872 года М. А. Балакирев в своей записной книжке (Отдел рукописей Института русской литературы Академии наук СССР, фонд 162).

[38] Письмо В. В. Стасова М. А. Балакиреву от 31 декабря 1872 года. В. В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры, т. I. АН СССР, М., 1962, стр. 99.

[39] Письмо А. П. Бородина М. А. Балакиреву от 14 января 1873 года. Письма А. П. Бородина, вып. II. Музгиз, М., 1936, стр. 23.

[40] Письмо В. В. Стасова М. А. Балакиреву от 15 марта 1873 года. В. В. Стасов. Письма к деятелям русской культуры, т. I, стр. 100.

[41] В концертах Бесплатной музыкальной школы Ю. Ф. Платонова выступала в 1867—1870 годах (см.: В. В. Стасов. Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы, стр. 32—36).

[42] Статья Ц. А. Кюи «Псковитянка», опера Римского-Корсакова» была напечатана в газете «С.-Петербургские ведомости» от 9 января 1873 года; перепечатана в сборнике: Ц. А. Кюи. Избранные статьи, Музгиз, Л., 1952, стр. 215—224.

[43] См.: Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 77.

[44] «Музыкальный листок» от 29 октября 1872 года.

[45] Ю. Ф. Платонова. Воспоминания. Цит. по книге:

А. Орлова. Труды и дни М. П. Мусоргского. Музгиз, М., 1963, стр. 269.

[46] М. П. Мусоргский. [Автобиографическая записка]. Сборник «М. П. Мусоргский. Письма и документы», стр. 423.

[47] Ю. Ф. Платонова. Воспоминания. Цит. по книге: А. Орлова. Труды и дни М. П. Мусоргского, стр. 269.

[48] Об исполнениях у Даргомыжского «Каменного гостя» и «Псковитянки» с участием Мусоргского (Лепорелло и Грозный) пишет, например, Римский-Корсаков (см. «Летопись моей музыкальной жизни», стр. 52 и 75), а О. А. Петрова среди посетителей музыкальных вечеров Даргомыжского 1856—1869 годов упоминает в своих воспоминаниях В. Т. Соколов (см.: А. С. Даргомыжский. Автобиография. Письма. Воспоминания современников, стр. 146); с кучкистами Петров был связан и через Шестакову.

[49] Ц. А. Кюи. Избранные статьи, стр. 230—232.

[50] Цит. по статье: В. В. Стасов. Памяти Мусоргского. Сборник «Избранные статьи о Мусоргском», стр. 197.

[51] См. там же, стр. 198.

[52] См. там же, стр. 198.

[53] См. там же, стр. 199.

[54] В. В. Стасов. Модест Петрович Мусоргский. Биографический очерк. Сборник «Избранные статьи о Мусоргском», стр. 105—106.

[55] Письмо В. В. Стасова Д. В. Стасову от 18 октября 1874 года. В. В. Стасов. Письма к родным, т. I, ч. вторая. Музгиз, М., 1954, стр. 222—223.

К главе четвертой

[1] «Однажды (это было у Бородина) я долго бился, сидя до поздней ночи, чтобы записать необыкновенно капризную ритмически, но естественно лившуюся свадебную песню («Звон колокол»), от его прислуги Дуняши Виноградовой, уроженки одной из приволжских губерний» (Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 96).

[2] Об отношении Мусоргского Римский-Корсаков писал так: «Мои занятия гармонией и контрапунктом, начинавшие меня заинтересовывать, не нравились ему. Казалось, что он начинал во мне подозревать отсталого профессора-схоластика...» (Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 86).

[3] Инспекторская деятельность Н. А. Римского-Корсакова, продолжавшаяся с 1873 по 1884 год, отражена в «Кронштадтском вестнике» за эти годы и в составлявшихся им служебных докладных записках, программах обучения, репертуарных списках и проектах преобразования (см.: Н. А. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка. Полное собрание сочинений, т. II. Музгиз, М., 1963. Документы и материалы, связанные с деятельностью в оркестрах Военно-морского флота, стр. 75—127).

[4] Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 83.

[5] Там же, стр. 90.

[6] Письмо П. И. Чайковского Н. А. Римскому-Корсакову от 10 сентября 1875 года. П. И. Чайковский. Литературные произведения и переписка, т. V. М., 1959, стр. 412.

[7] См.: Н. А. Римский-Корсаков. Сто русских народных песен.

[8] [В. В. Стасов.] Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи, стр. 57.

[9] Письмо А. П. Бородина Л. И. Кармалиной от 1 июня 1876 года. «Письма Бородина», вып. II, стр. 109.

[10] Об этом см. письма В. Н. Майнова А. П. Бородину и В. В. Стасову (предположительно 1874 или 1875 года) в книге: С. А. Дианин. Бородин. Музгиз, М., 1960, стр. 200—201 и 338—339.

[11] Письмо А. П. Бородина Е. С. Бородиной от 19 сентября 1875 года. «Письма А. П. Бородина», вып. II, стр. 98—99.

[12] Письмо А. П. Бородина Е. С. Бородиной от 26 сентября 1875 года. Там же, стр. 101.

[13] См. там же, стр. 102.

[14] В. В. Стасов. Модест Петрович Мусоргский. Биографический очерк. Сборник «Избранные статьи о Мусоргском», стр. 122.

[15] Письмо М. П. Мусоргского В. В. Стасову от 15 июля 1872 года. Сборник «М. П. Мусоргский. Письма и документы», стр. 228.

[16] Письмо М. П. Мусоргского В. В. Стасову от 18 октября 1872 года. Там же, стр. 233.

[17] Статья Ц. А. Кюи «Борис Годунов» была напечатана в газете «С.-Петербургские ведомости» от 6 февраля 1874 года.

[18] Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 20.

[19] Письмо А. П. Бородина Л. И. Кармалиной от 15 апреля 1875 года. «Письма А. П. Бородина», вып. II, стр. 89.

[20] Н. А. Римский-Корсаков. Летопись моей музыкальной жизни, стр. 85.

[21] Письмо М. П. Мусоргского В. В. Стасову от 13 июля 1872 года. Сборник «М. П. Мусоргский. Письма и документы», стр. 224.

[22] Киевский музыковед Л. П. Ефремова установила, какие украинские песни выписаны Мусоргским из сборников и какие записаны им самим (см. ее статью «Мусоргский и Украина», в сборнике «Из истории русско-украинских музыкальных связей». Музгиз, М., 1956, стр. 129—132).

[23] «Посылаю вам, друг Модест, песенку девушек в лесу из либретто Крестовского, — писал Мусоргскому 9 мая 1871 года Римский-Корсаков. — ...буде найдете нужным, исправьте кое-что в этих стихах» (Н. Римский-Корсаков. Литературные произведения и переписка. Полное собрание сочинений, т. V, стр. 316).

КРАТКИЙ ХРОНОГРАФ ЖИЗНИ, ТВОРЧЕСТВА И МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОМПОЗИТОРОВ МОГУЧЕЙ КУЧКИ

БАЛАКИРЕВ МИЛИЙ АЛЕКСЕЕВИЧ

1836	21 декабря	В Нижнем Новгороде родился М. А. Балакирев.
1846	Лето	Поездка с матерью в Москву для занятий с А. И. Дюбюком (10 уроков).
	30 сентября	Поступление в губернскую гимназию.
1849	6 сентября	Переход в нижегородский Александровский дворянский институт, жизнь в пансионе в связи со смертью матери и начало занятий музыкой под руководством К. К. Эйзриха.
1852		Сближение с А. Д. Улыбышевым, знакомство с И. Ф. Ласковским.
1852	12 декабря	Окончание «Большой фантазии на русские народные песни» для ф-п. с оркестром, посвященной К. К. Эйзриху.
1852—1853		Регулярные выступения на музыкальных вечерах в доме А. Д. Улыбышева в качестве пианиста-ансамблиста и дирижера (исполнение первой, четвертой и восьмой симфоний Бетховена).

Кроме творчества, в Хронографе отражена исполнительская, литературная и музыкально-общественная деятельность композиторов Могучей кучки, по возможности отмечены первые исполнения их сочинений. Принятые сокращения: БМШ — Бесплатная музыкальная школа, РМО — Русское музыкальное общество, ред. — редакция, под упр. — под управлением. Все даты приводятся по старому стилю.

1853	Весна	Окончание Александровского института.
	Сентябрь	Переезд в Казань в связи с поступлением вольнослушателем на математический факультет Казанского университета.
1854	10 мая	Балакирев оставляет университет.
1854	Лето	Пребывание в имении А. Д. Улыбышева Лукино; знакомство с пианистом Сеймуром Шиффом; сочинение «Фантазии на мотивы из оперы «Жизнь за царя» для ф-п.
1854/55	Сезон	Жизнь в Казани, концертные выступления в качестве пианиста, занятия у Антона Контского. Сочинение романсов «Ты пленительной неги полна» (январь), «Испанская песня», начало Большой фортепианной сонаты (весна).
1855	12 января	Сольный фортепианный концерт в Нижнем Новгороде.
	Лето	Жизнь в Лукино у А. Д. Улыбышева. Сочинение романса «Слезы умиления».
	26 августа	Сольный фортепианный концерт на Нижегородской ярмарке.
	Декабрь	Переезд в Петербург.
	22 декабря	Выступление в Кронштадте в концерте виолончелиста К. Шуберта и скрипача К. А. Клампрота.
	Конец декабря	Знакомство с М. И. Глинкой, на вечере у которого присутствовал также А. С. Даргомыжский.
1856		Встречи с Глинкой, беседы о музыке. Наброски сочинений на темы, данные Глинкой («Фанданго-этюд», октет). Знакомство в доме Глинки с В. В. и Д. В. Стасовыми, А. Н. Серовым, В. П. Энгельгардтом. Встреча с Ц. А. Кюи, В. А. Крыловым и др. Выступления в концертах.

1856	23—26 марта	Сочинение второй фортепианной сонаты, посвященной Ц. А. Кюи (три части, четвертая не сохранилась; использован материал первой Большой сонаты).
	Лето	Работа в качестве учителя музыки в семье казанского помещика Обухова в его имении Куралове. Переписка с Кюи, Серовым, Кологривовым. Изучение музыкальной литературы.
1857	29 января	Начало сочинения «Увертюры на тему испанского марша» (тема дана Глинкой).
	Весна	Знакомство с М. П. Мусоргским в доме Даргомыжского.
	17 августа	В Куралове закончена «Увертюра на тему испанского марша». Сочинение первого скерцо для ф-п., романса «Песня разбойника».
	19 сентября	Начата в Петербурге «Увертюра на темы трех русских песен». Написан романс «Песня разбойника».
1858	26 июня	Закончена «Увертюра на темы трех русских песен». Создание романсов «Баркарола», «Колыбельная песня», «Когда беззаботно, дитя, ты резвишься» («Мазурка»), «Рыцарь», «Мне ли, молодцу», «Так и рвется душа», «Обойми, поцелуй», «Приди ко мне», «Взошел на небо месяц ясный», «Песня Селима». Возникновение замысла музыки к трагедии Шекспира «Король Лир».
1859	2 марта	Первое исполнение «Увертюры на русские темы» в концерте хорового дирижера Вителяро. Сочинение романсов «Введи меня, о ночь, тайком», «Еврейская мелодия», «Исступление».
1860		Сочинение «Песни золотой рыбки», романса «Отчего», второй мазурки для ф-п.

1861	23 февраля	Закончена музыка к трагедии Шекспира «Король Лир».
	Ноябрь	Знакомство с Н. А. Римским-Корсаковым.
1862	18 марта	Открытие БМШ. Начало работы над музыкальной картиной «1000 лет».
	Осень	Знакомство с А. П. Бородиным в доме С. П. Боткина.
1863	25 февраля	Концерт БМШ (в программе «Увертюра на русские темы» Балакирева). Сочинение романсов «Грузинская песня» и «Песня старика», «Слышу ли голос твой», «Сон».
	3 апреля	Концерт БМШ (первое исполнение увертюры Кюи к опере «Кавказский пленник»).
1864		Завершена музыкальная картина «1000 лет».
	9 марта, 3 и 6 апреля	Концерты БМШ (в последнем концерте впервые исполнялся свадебный хор из «Вильяма Ратклифа» Кюи).
1865	22 февраля и 22 марта	Концерты БМШ.
	19 декабря	Концерт БМШ (первое исполнение первой симфонии Римского-Корсакова).
1866	21 февраля	Концерт БМШ.
	11 декабря	Концерт БМШ (первое исполнение «Увертюры на русские темы» Римского-Корсакова).
	23 декабря	Отъезд в Прагу для первой постановки там «Руслана и Людмилы» Глинки.
1867	4 февраля	Первое исполнение в Праге «Руслана и Людмилы» под упр. Балакирева.

1867	6 марта	Концерт БМШ (в программе впервые исполненный хор Мусоргского «Поражение Сеннахериба»).
	2 мая	В Петербурге закончена инструментовка «Увертюры на чешские темы», сочиненной Балакиревым в Праге.
	12 мая	Концерт БМШ «для славянских гостей» (в первый раз «Увертюра на чешские темы» Балакирева и «Фантазия на сербские темы» Римского-Корсакова).
	Сентябрь	Приглашение Балакирева в РМО.
	19 октября	Первое выступление в концерте РМО.
	26 октября	Концерт РМО.
	9 ноября и 9 декабря	Концерты РМО (в последнем в первый раз исполнялась симфоническая картина Римского-Корсакова «Садко»).
1868	18 марта	Концерт БМШ (в программе Реквием Моцарта).
	Июнь—сентябрь	Поездка на Кавказ (Пятигорск, Железноводск, Кисловодск, Владикавказ).
	29 июля	Балакирев дал фортепианный концерт в Железноводске.
	11 августа	Выступление в концерте в Кисловодске.
	25 августа	Сольный фортепианный концерт во Владикавказе.
	23 и 30 ноября	Концерты РМО.
1869	4 января	Концерт РМО (первое исполнение первой симфонии Бородина и сцены встречи Грозного из «Псковитянки» Римского-Корсакова).
	5 января	Смерть Даргомыжского.

1869	18 января	Концерт РМО.
	1 и 22 февраля	Концерты РМО.
	16 февраля	Концерт БМШ (шестая симфония Бетховена и «Te Deum» Берлиоза).
	22 февраля	Концерт РМО.
	10 марта	Концерт РМО (первое исполнение симфонической сюиты Римского-Корсакова «Антар»).
	17 марта	Концерт РМО, в котором Балакирев впервые исполнил симфоническую поэму Чайковского «Фатум».
	9 апреля	Концерт БМШ.
	26 апреля	Концерт РМО (в программе девятая симфония Бетховена).
	27 апреля	Отставка из РМО.
	3 июня	Смерть отца.
	26 октября, 2, 16 и 30 ноября	Концерты БМШ.
1870	15 января	Концерт БМШ.
	18 апреля	Концерт БМШ.
1871	20 ноября и 18 декабря	Концерты БМШ.
1872	12 февраля	Концерт БМШ.
	3 апреля	Концерт БМШ (первое исполнение полонеза из «Бориса Годунова» Мусоргского).
1872—1881		Годы творческого кризиса, отхода от музыкальной жизни. Лишь в конце 70-х годов Балакирев постепенно возвращается к работе над симфонической поэмой «Тамара».
1881	Осень	Балакирев вновь становится директором БМШ.

1882	15 февраля	После десятилетнего перерыва концерт БМШ под упр. Балакирева.
	17 марта	Концерт БМШ, в котором впервые прозвучала первая симфония Глазунова.
	14 сентября	Закончена партитура «Тамары».
1883	3 февраля	Концерт БМШ. Назначение Балакирева на пост управляющего Придворной певческой капеллой.
	7 марта	Первое исполнение симфонической поэмы «Тамара» в концерте БМШ под упр. автора (в этом концерте также впервые Балакирев продирижировал второй увертюрой Глазунова на греческие темы).
1884	27 февраля	Концерт БМШ, в котором исполнялись отрывки из «Хованщины» Мусоргского, из них вступление к опере, хор раскольников и заключительная сцена — в первый раз.
	Июль—март	Сочинение этюда-идиллии «В саду», третьей и четвертой мазурок для ф-п.
1885	11 марта	Концерт БМШ (впервые были исполнены элегия для оркестра Глазунова «Памяти героя» и концертная увертюра Ляпунова).
1886		Переработка «Увертюры на тему испанского марша».
	22 октября	Первое исполнение «Увертюры на тему испанского марша» в Русском симфоническом концерте под упр. Г. О. Дютша.
	22 ноября	Концерт БМШ в память Ф. Листа, скончавшегося в 1886 г., составленный из его произведений.
1888	11 апреля	Концерт БМШ.
1894—	20 декабря	Балакирев оставил работу в Капелле.

1895		Сочинение романсов («Над озером», «Пустыня», «Не пенится море», «Когда волнуется желтеющая нива», «Сосна», «Среди цветов», «Nachtstück», «Я любила его», «Как наладили, дурак»).
1896		Написан романс «Догорает румяный закат».
1897		Завершение первой симфонии.
1898	11 апреля	Первое исполнение первой симфонии в концерте БМШ под упр. автора.
	Осень	Сочинение первого ноктюрна для ф-п.
1899		Завершение фантазии для ф-п. «Воспоминание об опере «Жизнь за царя» (1-я ред. — середина 50-х годов).
1900	Июнь—сентябрь	Сочинение фортепианных пьес («Думка», второе скерцо, два вальса — «Бравурный» и «Меланхолический»). Начало работы над второй симфонией.
1901	Апрель—август	Начато сочинение сюиты для оркестра. Сочинение фортепианных пьес («Песня гондольера», второй ноктюрн, третье скерцо, «Колыбельная песня», «Тарантелла», «Вальс-экспромт»).
1902	Апрель—ноябрь	Закончена «Испанская серенада» (первоначальный замысел — «Этюд-фанданго», 50-е годы), написаны «Каприччио», четвертый вальс, «Токката», третий ноктюрн, шестая мазурка и «Тирольский танец» для ф-п.
1902—1903		Сочинение пьес для ф-п. «Грезы» и «Песнь рыбака».
1903	Февраль—сентябрь	Сочинение пьес для ф-п. (пятый и шестой вальсы, «Юмореска» и «Фантастическая пьеса»).
1903—1904		Написаны романсы («Запевка», «Сон», «Из-под таинственной холодной полумаски», «Взгляни, мой

		друг», «Я пришел к тебе с приветом», «Шепот, робкое дыханье», «Беззвездная полночь», «7 ноября», «Спи!», «Песня»).
1904		Сочинение кантаты на открытие памятника Глинки.
1905	12 сентября	Завершение сонаты для ф-п.
1906	21 февраля	Сочинена «Новеллетта» для ф-п.
	Июль—август	Написаны пьесы для ф-п. («Пряха», седьмой вальс и седьмая мазурка).
1907		Написан романс «Заря».
1908	22 июня	Закончена вторая симфония.
1909		Сочинен романс «Утес» и завершена сюита для ф-п., начатая еще в 50-е годы.
1910	16 мая	Смерть М. А. Балакирева в Петербурге.

МУСОРГСКИЙ МОДЕСТ ПЕТРОВИЧ

1839	9 марта	В сельце Карево Псковской губернии родился М. П. Мусоргский.
1845		Начало занятий музыкой с матерью.
1849	Август	Переезд в Петербург и поступление в Петропавловскую школу. Одновременно Мусоргский брал уроки игры на фортепиано у А. Герке.
1852	1 сентября	Зачисление в Школу гвардейских подпрапорщиков.
		Сочинение первой пьесы — «Полька-подпрапорщик» для ф-п.
1856	Июнь	Зачисление в Преображенский полк в чине подпрапорщика.
	Октябрь	Первая встреча с А. П. Бородиным.
1856/57	Зима	Знакомство с А. С. Даргомыжским.

1857	Декабрь	Встреча у Даргомыжского с М. А. Балакиревым и Ц. А. Кюи. Начало занятий композицией под руководством Балакирева. Через Балакирева Мусоргский познакомился с В. В. Стасовым.
1858	18 апреля	Написана «Сельская песня» для голоса с сопровождением ф-п.
	5 июня	Мусоргский вышел в отставку.
	Июль	Сочинение «Kinder-Scherzo» для ф-п. и романса «Отчего, скажи, душа девица».
	6 сентября	Написан романс «Желание сердца».
	19 ноября	Закончена партитура скерцо для симфонического оркестра.
1859	Январь	Сочинение (до 1861 г.) музыки к трагедии Софокла «Царь Эдип» (не закончена).
	10 октября	Написана фортепианная пьеса «Impromptu passioné». Написаны романс «Листья шумели уныло» и «Марш Шамиля» для тенора, баса, хора и оркестра.
1860	11 января	Первое исполнение Скерцо для оркестра в концерте РМО под управлением А. Г. Рубинштейна.
	Январь—март июнь—август	Продолжение работы над музыкой к «Царю Эдипу».
	Декабрь	Сочинение романса «Что вам слова любви».
1860/61	Зима	Регулярное посещение музыкальных вечеров у Балакирева.
	Ноябрь—декабрь	Работа над музыкой к «Царю Эдипу». Знакомство с Н. А. Римским-Корсаковым.

1862	Март	Замысел «Интермеццо» для ф-п., написанного в следующем году и позднее переложенного для оркестра (см. 1867 г.).
1863	Август	Сочинение романсов «Но если бы с тобою я встретиться могла», «Песнь старца» и «Царь Саул» (1-я ред.).
	Осень	Возникновение замысла и начало работы над оперой «Саламбо» по одноименному роману Г. Флобера.
	15 декабря	Мусоргский поступил чиновником в Главное инженерное управление.
	Декабрь	Кончен романс «Много есть у меня теремов и садов».
1864	28 марта	Написана песня для голоса с ф-п. «Дуют ветры, ветры буйные».
	10 апреля	Закончен романс «Ночь» (в 1868 г. романс оркестрован, а в 1871 г. Мусоргский написал его новую ред.).
	Апрель	Продолжение работы над «Саламбо».
	22 мая	Написана песня «Калистрат».
	Июль—декабрь	Продолжение работы над «Саламбо».
1865	2 февраля	Написан романс «Молитва».
	17 марта	Смерть матери.
	Апрель	Сочинение двух пьес для ф-п.: «Няня и я» и «Первое наказание».
	Июль	Закончены пьесы для ф-п.: «Дума» и «Каприччио».
	Сентябрь	Сочинение «Колыбельной песни» («Спи, усни, крестьянский сын»).
1866	7 января	Написан романс «Ах, зачем твои глазки порой».
	Февраль—апрель	Продолжение работы над «Саламбо».

1866	Середина апреля	Написан романс «Желание».
	Июнь	Продолжение работы над «Саламбо».
	31 августа	Закончена песня «Гопак».
	1 сентября	Написан романс «Из слез моих выросло много».
	2 сентября	Закончена песня «Светик Савишна».
	22 сентября	Сочинена песня «Ах ты, пьяная тетеря».
	27 сентября	Мусоргский написал песню «Семинарист».
	Декабрь	Написана «Песня Яремы» (1-я ред., 2-я ред. — «На Днепре» — относится к 1879 г.).
1867	29 января	Закончен хор «Поражение Сеннахериба» (1-я ред.).
	6 марта	Первое исполнение «Поражения Сеннахериба» под упр. Балакирева в концерте БМШ.
	12 июня	Кончена «Еврейская песня» для голоса с ф-п.
	12—23 июня	Написана партитура «Ивановой ночи на Лысой горе».
	7—12 июля	Оркестровано «Intermezzo in modo classico».
	Август	Кончена песня для голоса с ф-п. «По грибы».
	Сентябрь	Сочинены рассказ для голоса с ф-п. «Пирушка» и песня «Стрекотунья-белобока».
	Декабрь	Написаны песни «Озорник», «Светская сказочка» («Козел»), музыкальный памфлет для голоса с ф-п. «Классик» и романс «По-над Доном сад цветет».
1868	13 января	Написана песня «Сиротка».

1868	16 марта	Кончена песня «Колыбельная Еремушки».
	26 апреля	Начато сочинение вокального цикла «Детская» (написана первая песня «С няней»).
	11 июня—8 июля	Написано I действие оперы «Женитьба» по комедии Н. В. Гоголя.
	4 ноября	Мусоргский приступил к сочинению оперы «Борис Годунов», которое интенсивно продолжалось до конца года.
1869	15 декабря	Сочинение «Бориса Годунова». Опера завершена (в 1-й ред.).
1870	11—15 июня	Сочинен «Раек», музыкальная шутка для голоса с ф-п.
	20 августа	Написана сцена гадания для предполагавшейся оперы «Бобыль», вошедшая позднее в оперу «Хованщина».
	30 сентября	Продолжена работа над «Детской» (написана вторая песня «В углу»).
	18 октября	Сочинена третья песня цикла «Детская» — «Жук».
	Декабрь	Сочинены четвертая и пятая песни — «С куклой» и «На сон грядущий» — для цикла «Детская».
1871	Январь	Кончено скерцино «Швея» для ф-п., начатое в конце 1870 г.
	15 марта	Написан романс «Вечерняя песенка».
	Весна	Возвращение к «Борису Годунову» — работа над 2-й ред. оперы.
	10 апреля	Закончена первая польская сцена.
	Лето	Написана вторая польская сцена.
	1 сентября	Начало совместной жизни с Римским-Корсаковым, продолжавшейся до лета 1872 г.
	13 сентября	Сделана партитура 2-й ред. сцены в келье.

1872	11 января—10 февраля	Написана партитура 2-й ред. сцены в тереме и сцена у Марины Мнишек.
	Февраль—март	Сочинение музыки для задуманной совместно с Кюи, Бородиным и Римским-Корсаковым оперы «Млада».
	29 марта	Написана сцена у фонтана для «Бориса Годунова».
	23 июня	Сочинена последняя сцена оперы — «Под Кромами».
1873	5 февраля	Первое исполнение трех сцен из «Бориса Годунова» в Мариинском театре.
	18 августа	Написан первый номер для новой оперы «Хованщина» — песня Марфы «Исходила младешенька».
	Сентябрь	Работа над «Хованщиной».
1874	2 января	Закончена 2-я ред. «Поражения Сеннахериба».
	27 января	Первое исполнение всей оперы «Борис Годунов» в Мариинском театре.
	7 мая	Сочинен романс «В четырех стенах» — первый в вокальном цикле «Без солнца».
	15—19 мая	Написана баллада «Забытый» для голоса с ф-п.
	19 мая—2 июня	Сочинены второй и третий романсы цикла «Без солнца» — «Меня ты в толпе не узнала» и «Окончен праздный, шумный день».
	2—22 июня	Мусоргский с увлечением писал фортепианную сюиту «Картинки с выставки», замысел которой родился у него под впечатлением посмертной выставки рисунков В. А. Гартмана, бывшего большим другом композитора.
	19—25 августа	Сочинение романсов «В тумане дремлет ночь» и «Над рекой» — последних в цикле «Без солнца».

1874	2 сентября	Написано вступление к «Хованщине» «Рассвет на Москве-реке».
1875	Январь	Продолжение работы над «Хованщиной».
	17 февраля—11 мая	Написаны три песни для вокального цикла «Песни и пляски смерти». «Трепак» (№ 3), «Колыбельная» (№ 1) и «Серенада» (№ 2).
	Июль—декабрь	Работа над «Хованщиной».
	21 декабря	Закончен романс «Непонятная».
1876	Январь—август	Мусоргский продолжает сочинение «Хованщины».
	Август—сентябрь	Начато сочинение оперы «Сорочинская ярмарка» по повести Гоголя.
1877	5 марта—6 апреля	Написаны романсы и песни: «Не божиим громом ударило», «Горними тихо летела душа небесами», «Спесь», «Ой, честь ли то молодцу лен прясти», «Рассевается, расступается», «Видение».
	5 июня	Закончен романс «Полководец», последний в цикле «Песни и пляски смерти».
	2 июля	Закончен «Иисус Навин», для солистов, хора и ф-п.
	Июль—октябрь	Продолжение работы над «Сорочинской ярмаркой».
1878		Работа над «Хованщиной», сочинение романса «Странник», оркестровка романса «Царь Саул».
1879	16 января	В концерте БМШ под упр. Римского-Корсакова первый раз была исполнена сцена в келье из «Бориса Годунова», пропускавшаяся в театральных постановках.
	18 января	Выступление Мусоргского в качестве аккомпаниатора в сольном концерте А. Н. Молас в зале Капеллы.

1879	25 февраля	Мусоргский принимал участие в концерте в Дворянском собрании как аккомпаниатор.
	1 марта	Концерт в пользу учеников Академии художеств в зале Кононова; аккомпанировал Мусоргский.
	13 марта	Мусоргский аккомпанировал в сольном концерте Д. М. Леоновой.
	15 марта	Первое исполнение баллады «Забытый» (Б. Б. Корсов в концерте А. П. Крутиковой в зале консерватории).
	20 марта	Мусоргский аккомпанировал в концерте в пользу слушательниц фельдшерских курсов в зале Кононова.
	3 апреля	Участие в качестве аккомпаниатора в благотворительном концерте в зале Кононова.
	Июнь	Работа над «Хованщиной».
	Июль	Работа над «Сорочинской ярмаркой».
	21 июля	Мусоргский отправился в концертную поездку по югу России с Леоновой в качестве ее аккомпаниатора и пианиста-солиста. Из произведений Мусоргского в репертуар Леоновой входили романсы «Сиротка», «Гопак», баллада «Забытый», песня Марфы из «Хованщины». Мусоргский исполнял свои пьесы «Швея» и «Детские игры» и собственные фортепианные транскрипции «Интродукции к «Руслану и Людмиле» и антрактов к «Князю Холмскому» Глинки, отрывков из «Бориса Годунова» («Венчание Бориса на царство», Полонез), «Хованщины» («Рассвет на Москве-реке», Марш преображенцев, «Отъезд в ссылку князя Голицына», «Нападение рейтар на Стрелецкую слободу», «Пляска персидок»), «Сорочинской ярмарки» (гопак и «Сонное видение паробка»), а также хоров «Иисус Навин» и «Поражение Сеннахериба».

		За время поездки Мусоргский сочинил «Песнь Мефистофеля в погребке Ауэрбаха о блохе» для голоса с ф-п. и пьесы для ф-п. «Близ южного берега Крыма» и «Гурзуф у Аю-Дага».
1879	23 и 29 июля	Концерты в Полтаве.
	2 августа	Концерт в Елисаветграде.
	7, 10 и 12 августа	Концерты в Николаеве.
	15 и 18 августа	Концерт в Херсоне.
	22 и 28 августа	Концерты в Одессе.
	Начало сентября	Два концерта в Севастополе и два концерта в Ялте.
	22 и 24 сентября	Состоялись концерты Мусоргского и Леоновой в Ростове-на-Дону, куда они приехали, побывав в Феодосии, Керчи и Таганроге.
	27 сентября	Концерт в Новочеркасске.
	3, 5 и 7 октября	Концерты в Воронеже.
	11 и 14 октября	Концерты в Тамбове.
	Середина октября	Концерт в Твери.
	21 октября	Возвращение в Петербург.
	27 ноября	Первое исполнение отрывков из «Хованщины» («Пробуждение и выход стрельцов», «Пляска персидок») в концерте БМШ под упр. Римского-Корсакова.
	23 декабря	Написан романс «На Днепре» (2-я ред. «Песни Яремы»).
1880	1 января	Мусоргский уволен со службы.

1880	Начало года	Написан марш «Взятие Карса» для оркестра.
	Зима, весна	Выступления в различных концертах в качестве аккомпаниатора.
	Март—апрель	Работа над «Сорочинской ярмаркой».
	2 апреля	Работа над «Хованщиной».
	7 апреля	В концерте Леоновой (оркестром дирижировал Римский-Корсаков) впервые были исполнены заключительная сцена Марфы из последней картины «Хованщины» и «Песня о блохе».
	27 и 30 апреля	Выступления с Леоновой в концертах в Твери.
	Май—август	Работа над «Сорочинской ярмаркой» и «Хованщиной».
	Сентябрь	Мусоргский начал работать на вокальных курсах Леоновой.
	18 октября	Первое исполнение марша «Взятие Карса» в концерте РМО под упр. Э. Ф. Направника.
	Осень	Сочинение небольших фортепианных пьес.
1880/81	Сезон	Выступления в качестве аккомпаниатора на концертах учеников Леоновой.
1881	Январь	Работа над «Сорочинской ярмаркой».
	20 января	Мусоргский аккомпанировал на концерте в зале Кононова.
	9 февраля	Выступление в двух концертах.
	11 февраля	Болезнь Мусоргского.
	13 февраля	Мусоргского поместили в госпиталь.
	2, 3, 4 и 5 марта	И. Е. Репин писал портрет Мусоргского в госпитале.
	16 марта	М. П. Мусоргский скончался в Петербурге.

БОРОДИН АЛЕКСАНДР ПОРФИРЬЕВИЧ

1833	31 октября	В Петербурге родился А. П. Бородин; по распоряжению своего незаконного отца князя Луки Степановича Гедианова был записан сыном «дворового человека» Порфирия Ионовича Бородина.
1843	21 декабря	Смерть Л. С. Гедианова, отпустившего незадолго до кончины на волю своего сына, числившегося крепостным.
	Зима	Уроки игры на флейте у музыканта из военного оркестра Семеновского полка.
1840-е годы		Начало дружбы с М. Р. Щиглевым, совместные занятия с ним по общеобразовательным предметам и музицирование. Игра на виолончели (самостоятельно) и увлечение химией.
1850	Лето	Бородин сдал экзамены на аттестат зрелости при 1-й петербургской гимназии.
	Осень	Поступление вольнослушателем на медицинское отделение Медико-хирургической академии.
1850—1855		Учение в Академии, параллельно с которым Бородин занимался музицированием в различных кружках, в том числе и у И. И. Гаврушкевича, где познакомился с А. Н. Серовым. Продолжал он и занятия композицией, написав романс «Красавица рыбачка» и песни «Разлюбила красна девица» и «Слушайте, подруженьки, песенку мою» — для голоса с сопровождением ф-п. и виолончели.
1855		Окончание Академии с похвальным отзывом.
50-е годы		Сочинение струнного трио на тему песни «Чем тебя я огорчила» и скерцо для ф-п.

1856	25 марта	Бородин получил назначение на должность врача-ординатора 2-го сухопутного госпиталя.
		Знакомство с М. П. Мусоргским.
1857	Август—сентябрь	Научная командировка в Бельгию, во время которой Бородин посетил также Берлин, Франкфурт-на-Майне, Париж и побывал в Италии.
1858	3 мая	Бородин защитил диссертацию на доктора медицины.
1859	27 октября	Отъезд в научную командировку в Гейдельберг.
1860	Зима, весна	Научная работа в Гейдельберге. Музицирование в кругу русских ученых (Менделеев, Сеченов, Зинин и др.).
	Лето	Путешествие по Италии (Генуя, Чивитта-Веккиа, Рим).
1860/61	Зима	Пребывание в Париже.
1861	Весна	Поездка по Италии с научной целью и возвращение в Гейдельберг.
	27 мая	Знакомство с Е. С. Протопоповой.
	Лето	Продолжение научной работы и занятия музыкой с участием Е. С. Протопоповой.
1861/62	Осень. Зима	Переезд Бородина в Италию (г. Пизу) из-за состояния здоровья Екатерины Сергеевны.
1862	Весна	Жизнь и работа (в химической лаборатории) в Пизе. Участие в любительских камерных ансамблях, посещение оперных спектаклей.
	Апрель	Сочинение тарантеллы для ф-п.
	22 мая—17 июля	Бородин написал струнный квинтет.
	Конец сентября	Возвращение в Петербург.

1862	Осень	В доме у С. П. Боткина встреча Бородина с М. А. Балакиревым.
	Декабрь	Начало сочинения первой симфонии (написана первая часть).
1862/63	Сезон	Бородин регулярно посещал собрания кружка, где познакомился с Ц. А. Кюи, В. В. Стасовым и встретился с Мусоргским, которого знал уже прежде.
1863	17 апреля	Свадьба А. П. Бородина и Е. С. Протопоповой.
1864	Лето	Сочинение второй части симфонии — скерцо.
1865	26 мая	Отъезд за границу. Пребывание в Австрии (в Граце). Сочинение середины для третьей — медленной — части симфонии.
	18 августа	Возвращение в Россию.
	Осень	Знакомство с Н. А. Римским-Корсаковым.
1865/66	Осень, зима, весна	Продолжение работы над первой симфонией.
	Май	Работа над финалом симфонии.
1865	Осень	Окончание первой симфонии.
1867	Лето	Бородин работал над музыкой к шуточной пьесе В. А. Крылова «Богатыри». Композитор задумал ее как пародию на оперы Мейербера, Россини и др. западных композиторов, а также и на «Рогнеду» Серова; поэтому музыкальное оформление «Богатырей» составили отрывки из опер перечисленных композиторов, Верди, Герольда, оперетт Оффенбаха, Кавоса и из русских песен. Попытки сочинять оперу «Царская невеста» (написано было всего несколько сцен и хор опричников).

1867		Сочинение романса «Спящая княжна» и «Песни темного леса».
1868	Июль	Бородин написал романсы «Морская царевна», «Отравой полны мои песни» и «Фальшивая нота».
	11 декабря	В «С.-Петербургских ведомостях» напечатана рецензия Бородина «Концерты Русского музыкального общества (1-й и 2-й)».
	Декабрь	Редактирование партитуры первой симфонии.
1869	4 января	Первое исполнение первой симфонии в концерте РМО под упр. Балакирева.
	Зима	Начало сочинения второй симфонии.
	Апрель	Возникновение замысла оперы «Князь Игорь».
	Лето	Посещение исторических мест, описанных в «Слове о полку Игореве».
	Сентябрь	Начато сочинение музыки для «Князя Игоря».
	8 февраля	В «С.-Петербургских ведомостях» напечатана рецензия «Концерты Русского музыкального общества (4-й, 5-й и 6-й)».
	20 марта	В «С.-Петербургских ведомостях» напечатана рецензия «Концерт Бесплатной музыкальной школы. — Концерты Русского музыкального общества (7-й и 8-й)».
1870	Февраль	Закончена вокальная баллада «Море». Отказ от мысли писать «Князя Игоря».
	Апрель	Сочинение второй симфонии.
1870/71	Зима	Написан романс «Из слез моих».

1871	Весна	Закончена (в клавире) первая часть симфонии.
	Лето	Оркестровка первой части второй симфонии.
	Сентябрь—октябрь	Сочинен финал второй симфонии.
1872	Начало года	Участие в коллективном сочинении (совместно с Кюи, Мусоргским и Римским-Корсаковым) оперы «Млада» на либретто В. А. Крылова. Опера не была написана, композиторы сделали лишь наброски отдельных номеров.
	17 июня	Бородин с женой выехал за границу (Германия, Австрия).
	15 сентября.	Возвращение в Петербург.
1873	Весна	Закончена (в клавире) вторая симфония.
	23 июля	Смерть матери Бородина—А. К. Клейнеке.
1874	15 октября	Бородин сообщил Стасову о намерении продолжать сочинение «Князя Игоря».
		В связи с работой над музыкой для половецкого стана переписка Бородина с этнографом В. Н. Майновым, а через него с венгерским этнографом П. Хунфальви по вопросу о характере половецкой музыки.
1874/75	Зима	Сочинен половецкий марш для «Князя Игоря».
1875	Весна	Закончен «Плач Ярославны».
	Апрель	Сделаны наброски первого струнного квартета.
	Лето	Продолжение работы над квартетом, переложение второй симфонии для ф-п., сочинение отдельных номеров для «Князя Игоря» (ария Кончака,

		половецкие пляски с хором и хор I действия на пирушке у Галицкого, наброски для арии Игоря).
1875	Осень	Исполнение сочиненной для «Князя Игоря» музыки в кругу друзей-композиторов, у Стасова и Шестаковой.
1875/76		Написан хор славления для «Князя Игоря».
1876	23 марта	Первое исполнение хора славления в концерте БМШ под упр. Римского-Корсакова.
	Лето	Сочинен речитатив Ярославны «Как уныло все кругом».
	Осень	Написан дуэт Игоря и Ярославны и заключительный хор оперы.
1877	26 февраля	Первое исполнение второй симфонии в концерте РМО под упр. Э. Ф. Направника.
	13 июня — начало августа	Заграничная поездка (Берлин, Йена, Веймар, Гейдельберг, Мюнхен).
	1 июля	Знакомство с Ф. Листом в Веймаре. Бородин встречался с венгерским композитором в течение трех недель. Лист высоко оценил его творчество, и в частности вторую симфонию.
	Август	Продолжение работы над первым квартетом.
1877/78	Зима	Сочинение каватины Владимира Игоревича («Медленно день угасал») и его дуэта с Кончаковной для «Князя Игоря».
		Участие в сочинении «Парафраз» для ф-п. (на тему Бородина) совместно с Римским-Корсаковым, Кюи, Лядовым.
1878	Лето	Подготовка статьи «Мои воспоминания о Листе». Сочинение сцены у Галицкого для I действия «Князя

		Игоря» и «Княжой песни» Скулы и Ерошки.
1879	27 февраля	Первое исполнение «Половецких плясок» и заключительного хора из «Князя Игоря» в концерте БМШ под упр. Римского-Корсакова.
	9 апреля	Первое исполнение каватины Владимира из «Князя Игоря» в концерте Филармонического общества в Москве под упр. Римского-Корсакова (солист А. И. Барцал).
	Лето	Продолжение сочинения первого квартета (написано скерцо). Для «Князя Игоря» написаны песня Владимира Галицкого, сцена Ярославны с девушками и с Галицким, хор бояр и сцена Ярославны с боярами, начат финал I действия.
	Август	Закончена партитура первого квартета. Сочинен хор поселян для оперы.
	13 ноября	Первое исполнение «Плача Ярославны» (солистка Велинская), песни Владимира Галицкого (солист Ф. И. Стравинский), сцены Ярославны с девушками в концерте БМШ под упр. Римского-Корсакова.
1879/80	Зима	Участие в работе в качестве председателя «Петербургского кружка любителей музыки».
1880	Начало года	Сочинение симфонической картины «В Средней Азии».
	8 апреля	Первое исполнение симфонической картины «В Средней Азии» под упр. Римского-Корсакова в концерте Д. М. Леоновой в зале Кононова.
	Лето	Сделаны наброски для сцены бунта в Путивле сторонников Галицкого во время нашествия на Путивль половцев. Эти сцены в оперу не вошли.
	30 декабря	Первое исполнение первого квартета Бородина в квартетном собрании РМО.

1881	Январь—февраль	Бородин написал «Арабскую мелодию» и песню «У людей-то в дому» для Леоновой, в связи с ее юбилейным концертом.
	Весна	Частичная переработка сценария «Князя Игоря», редактирование арии Кончаковны.
	26 мая—7 июня	Поездка в Германию с целью повидать Листа и посетить музыкальное празднество в Магдебурге. В Веймаре Лист просмотрел «В Средней Азии» и исполнил на ф-п. в 4 руки с автором.
	Лето	Сочинение второго струнного квартета и оркестровка арии Кончаковны.
	Ноябрь	Написан романс «Для берегов отчизны дальной». Завершена ария князя Игоря «Ни сна, ни отдыха измученной душе».
1882	22 января	Впервые исполнены песня «У людей-то в дому» и ария Кончаковны в юбилейном концерте Леоновой.
	26 января	Первое исполнение второго квартета в квартетном собрании РМО (Галкин, Дегтерев, Резвецов, Кузнецов).
1882/83	Зима	Посещение квартетных собраний у М. П. Беляева.
1883	Лето	Изучение дополнительных исторических источников для «Князя Игоря» и частичная переработка сценария. Начало сочинения пролога к опере.
	Октябрь и ноябрь	Систематическая работа над оперой (Бородин вставал в это время в 5—6 часов утра и до 10 часов занимался сочинением).
	Декабрь	Избрание Бородина одним из директоров РМО.
1883/84	Зима	Возникновение замысла третьей симфонии.

1884	Лето	Редактирование написанных для «Князя Игоря» номеров, работа над сценарием III действия, оркестровка романса «Море», начало сочинения третьей симфонии. Записи народных песен.
	Осень	Исполнение на рояле увертюры к «Князю Игорю».
	Декабрь	Вступление в французское Общество поэтов, композиторов и издателей.
1884/85	Зима	Сочинен романс «Спесь» (для А. А. Бичуриной) и начата «Маленькая сюита» для ф-п.
1885	Зима, весна	Продолжение работы над «Маленькой сюитой».
	27 июля— 14 сентября	Поездка за границу. Бородин побывал в Берлине, Веймаре, где последний раз виделся с Листом, в Льеже, Антверпене, Париже (здесь Бородин познакомился с Л. Бурго-Дюкудре и К. Сен-Сансом), в Лейпциге.
	Ноябрь	Выход из директоров РМО.
	1 декабря	Бородин управлял организованным им (еще в 1883 г.) любительским оркестром Военно-медицинской академии. В программе была увертюра к «Руслану и Людмиле» Глинки. В прессе отмечались успех концерта и дирижерские данные Бородина (см. рецензию *А. Ск.* в газете «Новости» от 3 декабря 1885 г.).
1886	Осень	Продолжение третьей симфонии, работа над «Князем Игорем» (редактирование II действия, наброски для третьего). Сочинен хор половецкого дозора, сцена Игоря и Кончака.
1887	Январь	Работа над третьей симфонией.
	15 февраля	Бородин скоропостижно скончался в Петербурге.

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ НИКОЛАЙ АНДРЕЕВИЧ

1844	6 марта	В Тихвине родился Н. А. Римский-Корсаков.
1850		Начало занятий по фортепиано под руководством Е. Н. Унковской, а потом — О. Ф. Фель.
1856	Лето	Поступление в Морской корпус в Петербурге.
1856/57	Зима	Занятия в Морском корпусе. Посещения оперного театра.
1857/58	Зима	Занятия в Морском корпусе. Знакомство с операми.
1858	Лето	Учебное плавание на военном корабле «Прохор».
1858/59	Зима	Занятия в Морском корпусе.
1859	Сентябрь	Начало занятий фортепианной игрой у Ф. А. Канилле.
1859	Осень	Посещение симфонических концертов.
1859/60	Зима	Сочинение музыки под руководством Ф. А. Канилле.
1860	Лето	Учебное плавание на корабле «Воля».
1861,	Ноябрь	Знакомство с М. А. Балакиревым, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргским и В. В. Стасовым.
1861/62	Зима	Начало сочинения первой симфонии.
1862	8 апреля	Окончание Морского корпуса со званием гардемарина.
	21 октября	Начало кругосветного плавания на клипере «Алмаз».
1862—1865		Находясь в кругосветном плавании, Римский-Корсаков побывал в Англии (Гревзенд, Гринайт, Лондон), Америке (Нью-Йорк, Анаполис, Балтимо-

		ра, Ниагарский водопад, Чизапикский залив), Бразилии (Рио-де-Жанейро, Петрополис, водопады Тижуко, Итемароти, горы Корковадо и Говия), Испании, Италии, Франции и Норвегии.
1865	Сентябрь	Возвращение из плавания. Встреча с товарищами по балакиревскому кружку.
	Осень	Знакомство с А. П. Бородиным. Сочинение первого романса «Щекою к щеке ты моей приложись».
	19 декабря	Первое исполнение первой симфонии в концерте БМШ под упр. М. А. Балакирева.
1866	9 июня— 10 июля	Сочинение «Увертюры на три русские песни».
1867	Начало года	Сочинение «Фантазии на сербские темы» для оркестра.
	12 мая	Первое исполнение «Фантазии на сербские темы» в концерте БМШ под упр. М. А. Балакирева.
	Июль— сентябрь	Сочинение музыкальной картины «Садко». Начало работы над оперой «Псковитянка». Написаны романсы: «Мой голос для тебя», «Еврейская песня», «Свитезянка», «Как небеса, твой взор блистает».
	9 декабря	Первое исполнение «Садко» в концерте РМО под упр. Балакирева.
1868	Весна	Знакомство у А. С. Даргомыжского с семьей Пургольд.
	Весна и лето	Сочинение симфонической сюиты «Антар».
1869	3 января	Первое выступление в печати в качестве музыкального критика (ста-

		тья «Нижегородцы», опера Э. Направника», «С.-Петербургские ведомости» от 3 января 1869 г.).
1869	4 января	Первое исполнение сцены встречи Грозного из «Псковитянки» в концерте РМО под упр. Балакирева.
	21 февраля	В газете «С.-Петербургские ведомости» напечатана рецензия Римского-Корсакова на первое исполнение оперы Кюи «Вильям Ратклиф».
	10 марта	Первое исполнение «Антара» в концерте РМО под упр. Балакирева. Инструментовка оперы А. С. Даргомыжского «Каменный гость» после смерти автора.
1871	Июль	Приглашение Римского-Корсакова в Петербургскую консерваторию.
	1 сентября	Римский-Корсаков поселился вместе с М. П. Мусоргским. Их совместная жизнь продолжалась до лета 1872 г.
	Осень	Начало педагогической работы в консерватории.
1872	8 января	Закончена «Псковитянка».
	30 июня	Свадьба Н. А. Римского-Корсакова и Н. Н. Пургольд.
1873	1 января	Первая постановка «Псковитянки» в Мариинском театре.
	Зима	Сочинение третьей симфонии.
	8 мая	Римский-Корсаков был назначен на должность инспектора музыкантских хоров и оставил военно-морскую службу.
	Лето	Изучение духовых инструментов.
		Римский-Корсаков принимается за изучение гармонии и полифонии (занятия по программе, составленной для него П. И. Чайковским, продолжались до 1875 г.).

1874	18 февраля	Первое выступление в качестве дирижера (в программе впервые исполненная третья симфония Римского-Корсакова).
	Весна	Римский-Корсаков принял руководство БМШ.
	Лето	Поездка в Николаев в качестве инспектора музыкантских хоров.
1875		Начало работы над сборником «100 русских народных песен» (закончен и издан в 1877 г.)
	25 марта	Первый концерт БМШ под упр. Римского-Корсакова (в программе музыка Палестрины, Баха, Генделя, Гайдна).
	Лето	Сочинение фуг для ф-п. и хоров без сопровождения.
	27 октября	Концерт соединенных хоров морского ведомства в Кронштадте под упр. Римского-Корсакова.
1875/76	Сезон	Работа над сборником «40 русских народных песен, записанных от Т. И. Филиппова» (издан в 1882 г.).
1876	10 января	Выступление в концерте РМО (исполнение «Антара»).
	3 февраля	Концерт БМШ под упр. Римского-Корсакова (в программе Бах, Гендель, Бетховен).
	23 марта	Концерт БМШ (из сочинений Глинки, Даргомыжского, Кюи, Балакирева, Мусоргского; в первый раз исполнен хор славления из «Князя Игоря» Бородина).
	Весна, лето	Сочинение струнного секстета и квинтета для флейты, кларнета, валторны, фагота и ф-п. для конкурса на сочинение камерной музыки, объявленного РМО.
	Осень	Начало работы (совместно с Балакиревым и А. К. Лядовым) по редак-

		тированию и подготовке к печати партитур «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» Глинки.
1876		Начало работы над 2-й ред. «Псковитянки» (2-я ред., законченная в январе 1878 г., на сцене не ставилась). Написан романс «Когда гляжу тебе в глаза».
	30 ноября	Концерт БМШ («Манфред» Шумана, сочинения Берлиоза и Бетховена).
1876/77	Сезон	Сочинение вариаций для гобоя, концерта для тромбона и Concertstück'а для кларнета в сопровождении духового оркестра, фортепианных пьес.
1877	25 января	Концерт БМШ (первая симфония Бородина и Реквием Моцарта).
	8 марта	Концерт БМШ (в программе произведения Листа, Шуберта, Балакирева, Римского-Корсакова).
1878	Февраль	Начало работы над «Майской ночью».
	Лето	Сочинение «Майской ночи».
1879	16 января	Первое исполнение отрывков из «Майской ночи» в концерте БМШ под упр. автора (в этом концерте впервые исполнялись также ария из «Князя Игоря» Бородина и сцена в келье из «Бориса Годунова» Мусоргского, исключавшаяся при театральных постановках).
	23 января и 20 февраля	Концерты БМШ.
	27 февраля	Концерт БМШ (впервые исполнялись половецкие пляски и заключительный хор из «Князя Игоря» Бородина).
	3 апреля	Выступление в качестве дирижера в концерте пианиста П. А. Шостаковского, организатора концертов Филармонического общества в Москве.
	9 апреля	Концерт Филармонического общества под упр. Римского-Корсакова.

1879	Лето	Сочинение увертюры к «Майской ночи», струнного квартета на русские темы, начало работы над «Сказкой» для симфонического оркестра.
	13 ноября	Первое исполнение номеров из 2-й ред. «Псковитянки» (вступление, песня калик перехожих, вход царской охоты, гроза и песня девушек, колыбельная песня и заключительный хор) в концерте БМШ под упр. автора.
	27 ноября	Концерт БМШ (впервые исполнялись пробуждение и выход стрельцов, песня Марфы и пляска персидок из «Хованщины» Мусоргского).
1880	9 января	Первое исполнение «Майской ночи» в Мариинском театре.
	15 января и 12 февраля	Концерты БМШ.
	Зима	Возникновение замысла оперы по весенней сказке А. Н. Островского «Снегурочка».
	26 апреля	Выступление в Москве в концерте П. А. Шостаковского.
	Весна	Римский-Корсаков завершил 2-ю ред. «Увертюры на русские темы».
	18 мая	Начало работы над «Снегурочкой».
	Июль	Закончена оркестровка «Сказки».
	Август	Завершено сочинение «Снегурочки» (в клавире).
	7 сентября	Начата оркестровка оперы.
1881	4 января	В «Новом времени» опубликовано письмо в редакцию Римского-Корсакова (о «Майской ночи», «Увертюре на русские темы» и о «Снегурочке»).
	10 января	Первое исполнение «Сказки» в концерте РМО под упр. автора.
	3 февраля	Концерт БМШ.

1881	26 марта	Окончание партитуры «Снегурочки».
	19 и 20 июня	Концерты военно-морских оркестров в Николаеве под упр. Римского-Корсакова.
	Осень	Начало редакторской работы над сочинениями покойного Мусоргского. Отказ от руководства БМШ.
	5 декабря	Выступление в концерте РМО с исполнением «Увертюры на русские темы».
1882	29 января	Первое исполнение «Снегурочки» в Мариинском театре.
	Лето	Работа над «Хованщиной» Мусоргского и шестью его романсами на слова А. К. Толстого. Переработка 2-й ред. «Псковитянки», названной «Увертюра и антракты к драме Мея...». Написаны романсы: «В порыве страсти нежной», «Заклинание», «Для берегов отчизны дальной», «Песня Зюлейки».
	15 и 22 августа	Концерты под упр. Римского-Корсакова на Всероссийской выставке в Москве («Антар», первая симфония Глазунова, отрывки из «Князя Игоря» и др.).
	16 ноября	Выступление в концерте П. А. Шостаковского в Москве.
1882/83	Сезон	Продолжение работы над «Хованщиной».
1883	3 января	Окончание концерта для ф-п. с оркестром, начатого осенью 1882 г. Впервые исполнен Н. С. Лавровым в концерте БМШ 27 февраля 1884 г.
	3 февраля	Назначение Римского-Корсакова на должность помощника управляющего Придворной певческой капеллой.
	15 февраля	Выступление в концерте РМО с исполнением «Увертюры и антрактов к драме Мея «Псковитянка».

1883	10 апреля	В «Новом времени» опубликована заметка «Председателю оперного комитета» с заявлением протеста в связи с забракованием «Хованщины» Мусоргского оперным комитетом.
		Написаны романсы «Горними тихо летела душа небесами», «Эхо», «Ты и вы», «Прости, не помни дней сомненья».
1884	24 февраля	Первое исполнение концерта для ф-п. с оркестром в концерте БМШ под упр. Балакирева (солист Н. С. Лавров).
	19 марта	Освобождение от должности инспектора музыкантских хоров в связи с ее упразднением.
	Весна	Переработка первой симфонии.
	Лето	Работа над симфоньеттой на русские темы (основой послужил струнный квартет на русские темы, сочиненный в 1879 г.), законченной в 1885 г. Начат учебник гармонии (закончен в 1885 г.).
	17 ноября	Концерт РМО под упр. Римского-Корсакова (впервые исполнялась сюита d-moll Глазунова).
1884/85	Сезон	Начало переработки третьей симфонии.
1886	15 октября	Выступление в качестве дирижера в Русских симфонических концертах, основанных с 1885 г. по инициативе мецената и музыкального издателя М. П. Беляева. В программе — впервые исполненные «Ночь на Лысой горе» Мусоргского в ред. Римского-Корсакова, скрипичная пьеса «Alla spagnola» Кюи и музыкальная картинка Глазунова «Idylle réligieuse».
	29 октября и 5 ноября	Третий и четвертый в сезоне Русские симфонические концерты (в программе четвертого — в первый раз были исполнены вторая симфония Глазунова, скерцо Лядова).

		Сочинение «Фантазии на русские темы» для скрипки с оркестром (впервые исполнена П. А. Краснокутским в пятом в сезоне Русском симфоническом концерте).
1887	22 февраля	В «Новом времени» опубликовано письмо в редакцию о подготовке концерта в память Бородина.
	Лето	Редактирование и подготовка к изданию «Князя Игоря» Бородина после его кончины.
	23 июля	Написано «Испанское каприччио» для оркестра.
	24 октября	Первый в сезоне Русский симфонический концерт в память Бородина из его сочинений под упр. Римского-Корсакова (впервые исполнялись увертюра к «Князю Игорю», Половецкий марш из III действия, две части неоконченной третьей симфонии).
	31 октября	Первое исполнение «Испанского каприччио» под упр. автора, а также пьес Кюи, С. Блуменфельда и Арцыбушева во втором в сезоне Русском симфоническом концерте.
	7 ноября	Третий в сезоне Русский симфонический концерт (впервые исполнялись произведения Антипова, Щербачева и Лядова).
	21 ноября	Четвертый в сезоне Русский симфонический концерт (в первый раз были исполнены пляска половецких девушек из «Князя Игоря» Бородина в инструментовке Римского-Корсакова, а также сочинения Глазунова, Ф. М. Блуменфельда, Бларамберга и др. Кроме того, Римский-Корсаков дирижировал увертюрой-фантазией Чайковского «Ромео и Джульетта»).
	5 декабря	Первое исполнение «Фантазии на русские темы» для скрипки с оркестром в пятом в сезоне Русском симфониче-

		ском концерте под упр. автора (солист П. А. Краснокутский). Кроме этого, под упр. Римского-Корсакова впервые были исполнены симфоническая фантазия Глазунова «Лес», симфония Витоля и «Mazourka rustique» Лядова.
1888	Июль	Сочинение симфонической сюиты «Шехеразада».
	25 июля—20 августа	Сочинение увертюры «Светлый праздник».
1888	22 октября	Первое исполнение «Шехеразады» под упр. автора в первом в сезоне Русском симфоническом концерте.
	19 ноября	Второй в сезоне Русский симфонический концерт.
	3 декабря	Третий в сезоне Русский симфонический концерт (первое исполнение увертюры «Светлый праздник»).
	17 декабря	Четвертый в сезоне Русский симфонический концерт (дирижерами в нем выступили также Чайковский и Глазунов).
1888/89	Сезон	Переинструментовка Полонеза из «Бориса Годунова» Мусоргского и своей «Фантазии на сербские темы».
1889	21 января	Пятый в сезоне Русский симфонический концерт.
	4 февраля	Шестой в сезоне Русский симфонический концерт.
	15 февраля	Возникновение замысла оперы-балета «Млада».
	22 и 29 июня	Концерты из произведений русских композиторов на Всемирной выставке в Париже под упр. Римского-Корсакова.
	15 августа	Окончание «Млады» в наброске.
	10 октября	Начата инструментовка «Млады».

1889	21 октября	Концерт РМО в Москве под упр. Римского-Корсакова (среди исполненных произведений «Тамара» Балакирева, Половецкий марш Бородина, «Лирическая поэма» Глазунова, скерцо Лядова, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова и др.).
	28 октября	Первый в сезоне Русский симфонический концерт (впервые исполнялись ариозо Ярославны из I действия «Князя Игоря», солистка Н. М. Муранская, и сюита Бородина в инструментовке Глазунова).
	11 и 25 ноября	Второй и третий в сезоне Русские симфонические концерты (во втором в первый раз было исполнено «Свадебное шествие» Глазунова, в третьем — сцена, написанная Бородиным для оперы-балета «Млада» в инструментовке Римского-Корсакова).
	10 декабря	Четвертый в сезоне Русский симфонический концерт. В этом концерте выступил также Чайковский с первым исполнением своих сочинений.
1890	20 января	Пятый в сезоне Русский симфонический концерт (в первый раз исполнялись отрывки из оперы Кюи «Флибустьер»).
	18 февраля	Первое исполнение отрывков из «Млады» в шестом в сезоне Русском симфоническом концерте под упр. автора. Программу этого концерта Римский-Корсаков построил из произведений, исполнявшихся в первый раз (Кюи, Глазунов, Аренский, Чайковский).
	13 апреля	Концерт из сочинений русских композиторов в Брюсселе под упр. Римского-Корсакова.
	31 августа	Завершена партитура «Млады».
1890—1894		Период творческого кризиса. Пережив тяжелые семейные несчастья (смерть матери, двух детей, болезнь жены и

		сына), Римский-Корсаков на протяжении четырех лет почти не сочинял.
1891	26 января	Четвертый в сезоне Русский симфонический концерт (в первый раз исполнялась симфония Ф. М. Блуменфельда).
	2 февраля	Пятый в сезоне Русский симфонический концерт.
	16 февраля	Первое исполнение III действия из оперы-балета «Млада» в шестом в сезоне Русском симфоническом концерте под упр. автора (в этом же концерте впервые исполнялась симфоническая картина Глазунова «Кремль»).
	Апрель	Начало работы над 3-й ред. «Псковитянки».
	30 ноября	Русский симфонический концерт под упр. Римского-Корсакова.
1891/92	Сезон	Предолжение работы над «Псковитянкой» (закончена 4 апреля 1894 г.). Переоркестровка «Бориса Годунова» Мусоргского и симфонической картины «Садко».
1892	25 января	Второй в сезоне Русский симфонический концерт.
	Лето	Замысел музыкально-эстетического исследования (неосуществленный).
	13 августа	Написана статья «Эпидемия дирижерства».
	18—24 августа	Написано исследование «Вагнер».
	20 октября	Первая постановка «Млады» в Мариинском театре.
1893	20 ноября	Первый в сезоне Русский симфонический концерт, посвященный памяти Чайковского (умер 25 октября 1893 г.) и составленный исключительно из его сочинений.

1893	18 декабря	Второй в сезоне Русский симфонический концерт.
1894	22 января	Русский симфонический концерт.
	5, 12 и 13 февраля	Римский-Корсаков в Одессе, где под его упр. состоялись концерты Одесского отделения РМО.
	10 апреля— 16 августа	Сочинение (в наброске) оперы «Ночь перед рождеством».
	Лето	Возникновение замысла оперы «Садко».
	3 декабря	Первый в сезоне Русский симфонический концерт в память А. Г. Рубинштейна (скончавшегося 8 ноября 1894 г.) из его произведений.
	17 декабря	Второй в сезоне Русский симфонический концерт.
1895	14 января	Третий в сезоне Русский симфонический концерт (в третьем впервые исполнялась симфония h-moll Гречанинова).
	Январь — февраль	Инструментовка «Ночи перед рождеством».
	4 февраля	Первое исполнение отрывков из «Ночи перед рождеством» в четвертом в сезоне Русском симфоническом концерте под упр. автора.
	23 июня— 3 сентября	Закончена оперная партитура «Садко».
	28 ноября	Первое исполнение «Ночи перед рождеством» в Мариинском театре.
	Декабрь	Начало работы над редакцией «Бориса Годунова» Мусоргского.
1896	20 января	Русский симфонический концерт.
	17 и 24 февраля	Русские симфонические концерты.
	9 марта	Русский симфонический концерт

1896	Май	Закончен «Борис Годунов» в ред. Римского-Корсакова.
	Лето	Наброски для руководства по инструментовке.
1897	8 и 15 февраля	Русские симфонические концерты.
	15 и 22 марта	Русские симфонические концерты.
	24, 25, 27 и 29 марта	Написаны романсы: «О, если б ты могла», «Запад гаснет в дали бледно-розовой», «На нивы желтые» и «Усни, печальный друг».
	1, 12, 14 и 24 апреля	Написаны романсы: «Шепот, робкое дыханье», «О чем в тиши ночей», «Моя баловница» и «Я пришел к тебе с приветом».
	2 мая	Написан романс «Я в гроте ждал».
	Июнь—август	Написаны кантата «Свитезянка», опера «Моцарт и Сальери», струнный квартет, трио для скрипки, виолончели и ф-п., вокальные ансамбли «Пан», «Песня песней» и «Стрекозы», а также романсы — «Не ветер, вея с высоты», «Звонче жаворонка пенье», «Свеж и душист твой роскошный венок», «Не пенится море», «Дробится и плещет», «Октава», «Анчар» (1-я ред. в 1882 г.), «Дева и солнце», «Тихо море голубое», «Ненастный день потух», «Сомнение», «Не верь мне, друг», «Певец», «То было раннею весной», «Вздымаются волны», «Пророк», «Поэт», «Колышется море».
	26 декабря	Первое исполнение оперы «Садко» в Московской частной опере. Сочинены романсы: «Когда волнуется желтеющая нива», «Ангел», «Не спящих солнце, грустная звезда», «Мне грустно», «Люблю тебя, месяц», «Посмотри в свой вертоград», «Редеет облаков», «Эхо», «Искусство», «Медлительно влекутся дни мои», «Не пой, красавица, при мне», «Цветок засохший», «Красавица», «Пробужденье».

1898	25 января	Написаны романс «Еще я полн, о друг мой милый».
	7 апреля	Закончена одноактная опера — пролог к «Псковитянке» — «Боярыня Вера Шелога».
	15 апреля	Начато сочинение оперы «Царская невеста».
	25 мая	Написан романс «Нимфа».
	24 июля	«Царская невеста» завершена в наброске.
	7 сентября	Закончен романс «Сон в летнюю ночь».
	17 октября	Римский-Корсаков дирижировал Русским симфоническим концертом в Москве.
	14 ноября	Первое исполнение кантаты «Свитезянка» в концерте РМО под упр. В. И. Сафонова.
	25 ноября	Закончена партитура «Царской невесты».
	5 и 19 декабря	Русские симфонические концерты (во втором Н. И. Забела впервые исполнила пролог к «Псковитянке»).
	Декабрь	Первое исполнение «Боярыни Веры Шелоги» и «Псковитянки» в новой ред. на сцене Московской частной оперы (с участием Ф. И. Шаляпина).
		Написаны романсы: «Гречанке», «Сновиденье», «Я умер от счастья».
1899	13 и 20 февраля	Русские симфонические концерты.
	Лето	Сочинена опера «Сказка о царе Салтане» (партитура кончена 18 января в 1900 г.).
	22 августа	В «Новом времени» опубликовано письмо в редакцию о «Царской невесте».

1899	22 октября	Первое исполнение «Царской невесты» в Московской частной опере.
	20 ноября и 4 декабря	Русские симфонические концерты (во втором из них впервые исполнялись «Картинки к «Сказке о царе Салтане» под упр. автора).
	18 декабря	Первое исполнение кантаты «Песнь о вещем Олеге» под упр. автора в концерте РМО.
1900	Начало	Замысел оперы «Сервилия» по драме Л. А. Мея.
	Февраль—март	Поездка в Брюссель для дирижирования концертом русской музыки 5 марта.
	Лето	Сочинение «Сервилии».
	21 октября	Первая постановка оперы «Сказка о царе Салтане» в театре Солодовникова в Москве.
	23 декабря	Концерт РМО в Москве под упр. Римского-Корсакова.
1901	30 мая	Кончена партитура «Сервилии».
	Лето и осень	Сочинение оперы «Кащей бессмертный».
1902	Весна	Начало сочинения оперы «Пан воевода».
	1 октября	Первое исполнение «Сервилии» в Мариинском театре.
	12 декабря	Первое исполнение «Кащея бессмертного» в театре Солодовникова в Москве.
1903	28 мая	Сделан набросок I действия «Сказания о невидимом граде Китеже».
	Лето	Окончание оркестровки «Пана воеводы». Продолжение сочинения «Сказания».
1904	19 февраля	В Русском симфоническом концерте Римский-Корсаков дирижировал своей

		симфонической прелюдией «Над могилой», сочиненной в память М. П. Беляева, скончавшегося 28 декабря 1903 г.
1904	Лето	Завершение «Сказания о невидимом граде Китеже».
	3 октября	Первое исполнение «Пана воеводы» в антрепризе А. Церетели в Петербурге.
1905	19 марта	Римский-Корсаков уволен из Петербургской консерватории за поддержку революционно настроенного студенчества в январские дни. В конце года при вновь избранном директоре А. К. Глазунове Римский-Корсаков вернулся в консерваторию.
	2 апреля	В газете «Русь» опубликовано письмо в редакцию, в котором Римский-Корсаков благодарил всех, выразивших ему сочувствие по поводу увольнения из консерватории.
	Весна	Оркестрованы сцены, пропущенные при редактировании «Бориса Годунова»: рассказ Пимена про царей Иоанна и Феодора, рассказ про попугая, «Часы с курантами», сцена самозванца с Рангони, монолог самозванца.
	Лето	Поездка с семьей за границу.
1906	10 октября	Смерть В. В. Стасова на 83-м году жизни.
	15 октября	Первый набросок для оперы «Золотой петушок» по сказке Пушкина.
1907	7 февраля	Первое исполнение «Сказания о невидимом граде Китеже» в Мариинском театре.
	3 мая	Выступление в первом из «Пяти русских исторических концертов» в Париже (Римский-Корсаков дирижировал сюитой из «Ночи перед рождеством»).

	6 мая	Во втором Русском историческом концерте под упр. автора исполнялась «Ночь на горе Триглаве» из «Млады».
	29 августа	Закончена партитура «Золотого петушка».
1907	30 сентября	Написана партитура «Итальянской песенки» для оркестра.
	11 ноября	В «Русской музыкальной газете» № 45 напечатана статья Римского-Корсакова «К вопросу об упрощенной партитуре».
1908	Начало года	Резкое ухудшение здоровья Римского-Корсакова.
	7 июня	Последняя запись для «Руководства по инструментовке».
	8 июня	Смерть в Любенске.

КЮИ ЦЕЗАРЬ АНТОНОВИЧ

1835	6 января	В городе Вильно родился Ц. А. Кюи.
1845		Начало занятий музыкой и появление первых сочинений.
40-е годы, конец		Занятия гармонией и контрапунктом под руководством С. Монюшко, композиторские опыты.
1850		Переезд в Петербург и поступление в Инженерное училище, а затем в Военно-инженерную академию.
1856	Весна	Знакомство с М. А. Балакиревым у организатора университетских концертов А. И. Фицтума и начало совместных занятий по изучению музыкальной литературы. Через Балакирева Кюи познакомился с А. Н. Серовым, В. В. и Д. В. Стасовыми.
	Август	Знакомство с А. С. Даргомыжским. Сочинение романсов ор. 3.
1857		Окончание Военно-инженерной академии (Кюи был оставлен при ней

		преподавателем, а в 1878 г. стал профессором по кафедре фортификации).
1857		Сочинение двух симфонических скерцо и оперы «Кавказский пленник» (по Пушкину); в 1881—1882 гг. создана вторая ред. оперы.
		Сочинение романсов ор. 6.
1859		Написана одноактная опера «Сын мандарина».
1861		Начало сочинения оперы «Вильям Ратклиф».
1862	Ноябрь	Знакомство с Н. А. Римским-Корсаковым.
1863	3 апреля	Первое исполнение увертюры к опере «Кавказский пленник» в концерте БМШ под упр. Балакирева.
1864	8 марта	Первое печатное выступление Кюи в качестве музыкального критика в связи с приездом в Петербург Клары Шуман (см. «С.-Петербургские ведомости» от 8 марта). Критическая деятельность Кюи продолжалась до 1917 г.
	6 апреля	Первое исполнение свадебного хора из «Вильяма Ратклифа» в концерте БМШ под упр. Балакирева.
1868		Окончание оперы «Вильям Ратклиф».
1869	14 февраля	Первое исполнение «Вильяма Ратклифа» в Мариинском театре.
70-е годы		Сочинение романсов.
1870		Окончание незавершенной оперы Даргомыжского «Каменный гость».
1871		Начало сочинения оперы «Анджело».
1871—1872		Участие в сочинении коллективной оперы «Млада» (совместно с Мусоргским, Бородиным и Римским-Корсаковым), оставшейся неоконченной.

1875		Завершена опера «Анджело».
1876	14 февраля	Первая постановка «Анджело» в Мариинском театре.
	Лето	Знакомство с Ф. Листом.
1877		Завершение романсов ор. 10, начатых в 1875 г.
1878	7 декабря	Первая постановка «Сына мандарина» в петербургском Клубе художников.
1882		Сочинение пьес для ф-п. и для скрипки с ф-п.
1883	4 февраля	Первое исполнение «Кавказского пленника» в Мариинском театре.
1884		Сочинение романсов (ор. 23 и 27), пьес для скрипки с ф-п. и для ф-п. (ор. 24, 25 и 26).
1885	30 ноября	Первое исполнение Концертной сюиты для скрипки с оркестром в концерте РМО под упр. Ганса фон Бюлова (солист Марсик). Сочинение романсов на стихи Пушкина и Лермонтова, хоров «Небо и звезды», «Молитва бедуина» и др.
1886	15 октября	Первое исполнение пьесы для скрипки с оркестром «Alla spagnola» в Русском симфоническом концерте под упр. Римского-Корсакова (солист Л. С. Ауэр).
1887	31 октября	Первое исполнение двух пьес для виолончели с оркестром в Русском симфоническом концерте под упр. Римского-Корсакова (солист Н. Н. Логановский).
1888		Начато сочинение оперы «Флибустьер».
	6 февраля	Первое исполнение второй сюиты для оркестра в концерте РМО под упр. Л. С. Ауэра.
1889	Лето	Окончание «Флибустьера».

	4 февраля	Первое исполнение «Бретонского танца» в Русском симфоническом концерте под упр. Римского-Корсакова. Сочинение сюиты «A Argenteau» для симфонического оркестра.
1890	20 января	Первое исполнение вступления, танцев и антракта к III действию из «Флибустьера» в Русском симфоническом концерте под упр. Римского-Корсакова.
	17 ноября	Первое исполнение сюиты для малого оркестра «In modo populari» в Русском симфоническом концерте под упр. Римского-Корсакова. Сочинение первого струнного квартета, сюиты для малого симфонического оркестра «In modo populari», вокального цикла «20 романсов для голоса с ф-п. на тексты Ж. Ришпена».
1894	10 января	Первое исполнение «Флибустьера» в «Opéra comique» (Париж). Сочинение 24-х пьес для скрипки с ф-п. ор. 50.
1896		Начато сочинение оперы «Сарацин». Кюи стал председателем Петербургского отделения РМО (оставался им до 1904 г.).
1898		Окончание «Сарацина».
1899	2 ноября	Первая постановка «Сарацина» в Мариинском театре. Сближение с Керзинским кружком.
1900	Лето	Написана опера «Пир во время чумы».
1901	11 ноября	Первое исполнение «Пира во время чумы» в Новом театре (Москва).
1902—1903		Написана опера «Мадемуазель Фифи».

1903	4 ноября	Первое исполнение «Мадемуазель Фифи» на сцене Московской частной оперы.
1904—1905		Сочинение романсов, отразивших события и настроения периода русско-японской войны, вошедших в цикл «Отзвуки войны. 1904—1905 гг.»
1905	Весна—лето	Сочинена детская опера «Снежный богатырь».
1906	15 мая	«Снежный богатырь» впервые поставлен в Ялте.
	Август—декабрь	Сочинение оперы «Матео Фальконе».
1907		Начата опера «Капитанская дочка»
	14 декабря	Первое исполнение «Матео Фальконе» в Большом театре (Москва).
1909	Весна	Окончание «Капитанской дочки».
1910	Июль	Предпринята доработка I действия «Млады», предназначавшегося для коллективной оперы кучкистов.
1911	14 февраля	Первое исполнение «Капитанской дочки» в Мариинском театре.
	Весна	Сочинение детской оперы «Красная шапочка».
		Выход из печати клавира I акта оперы «Млада» с посвящением Кюи «Памяти моих дорогих товарищей А. П. Бородина, М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова».
1913	Апрель	Закончена детская опера «Кот в сапогах».
	Лето—осень	Написана детская опера «Иванушка-дурачок».
1915		Работа над незавершенной оперой Мусоргского «Сорочинская ярмарка».
	30 декабря	Первое исполнение оперы «Кот в сапогах» в Казенном театре (Тифлис).

1916		Завершение работы над «Сорочинской ярмаркой».
1917	13 октября	Постановка «Сорочинской ярмарки» в редакции Кюи в театре Музыкальной драмы.
		Подготовка к изданию I тома своих музыкально-критических статей.
1918	26 марта	Ц. А. Кюи скончался в Петербурге.

СОДЕРЖАНИЕ

ГОРДЕЕВА ЕВГЕНИЯ МИХАЙЛОВНА

МОГУЧАЯ КУЧКА

Редактор Т. Соколова. Художник М. Серегин. Худож. редактор И. Каледин. Техн. редактор Н. Корунова. Корректоры Я. Фунтикова и М. Запрудская.

Подписано к печати 2/IV 1966 г. А13280. Формат бумаги 84×108 1/32. Печ. л. 10,75. (Усл. п. л. 18,06) Уч.-изд. л. 15,51 (вкл. вклейки). Тираж 17685 экз. Изд. № 2650. т. п. 1965 г. № 1183. Зак. 451. Цена 1 р. 18 к.

Издательство «Музыка», Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 20 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, 1-й Рижский пер., 2.

ВЫШЛИ И ВЫХОДЯТ ИЗ ПЕЧАТИ

Милий Алексеевич Балакирев.

Летопись жизни и творчества

М. П. Мусоргский. Литературное наследие.

Сборник писем и литературных трудов композитора

Н. Запорожец

Оперы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина»

ОПЕРНЫЕ ЛИБРЕТТО

Борис Годунов

М. П. Мусоргского.

Князь Игорь

А. П. Бородина

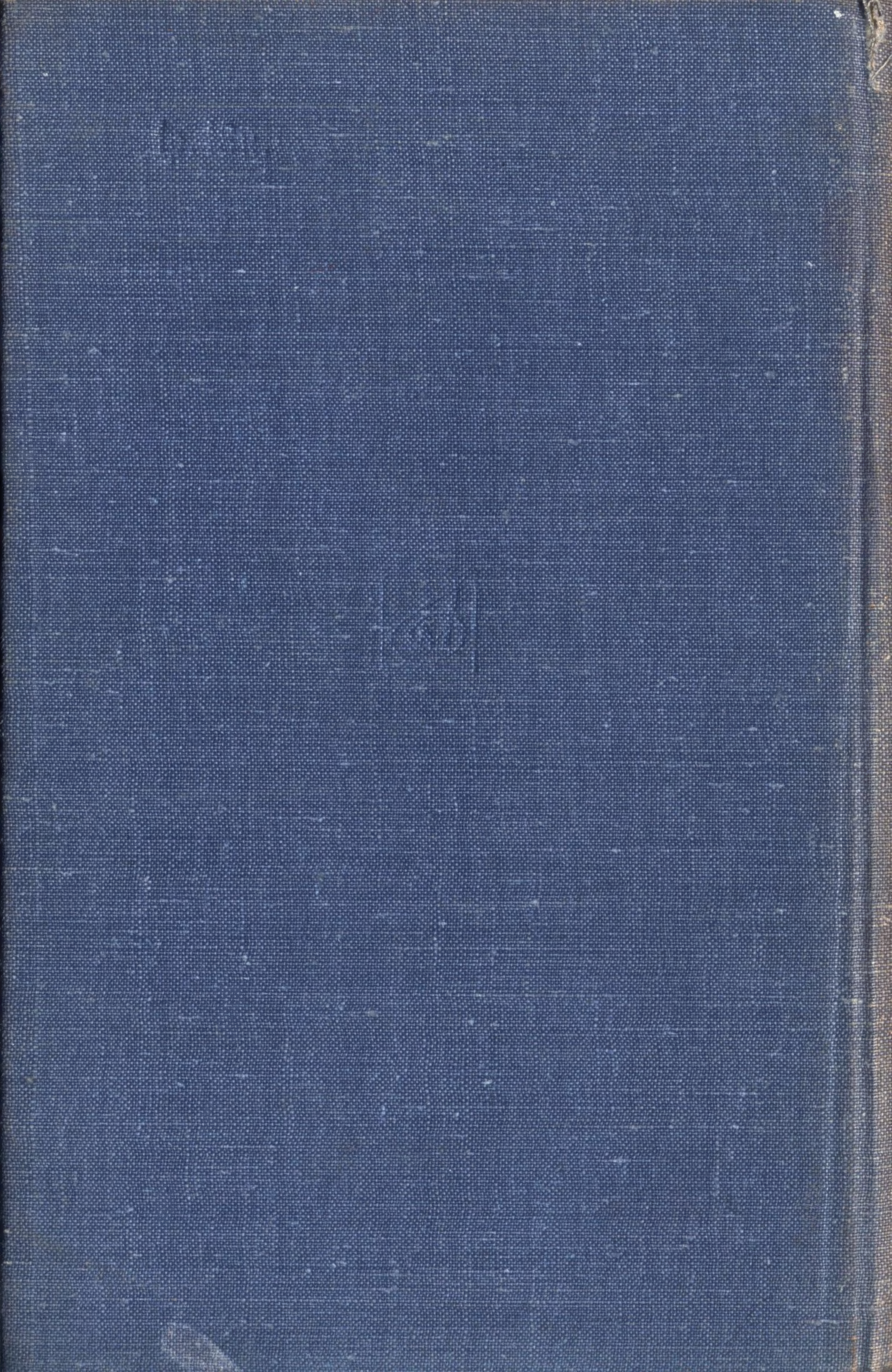
Сказка о царе Салтане.

Сказание о невидимом граде Китеже

и деве Февронии

Золотой петушок

Н. А. Римского-Корсакова



МОГУЧАЯ КУЧКА